



Indice

Editoriale di Roy Menarini

Speciale - Orienti/Occidenti

- **Orienti, pratiche plurali**
a cura di Marco Dalla Gassa
- **Immagini e immaginario del Giappone in Francia e in Italia dall'*ukiyo-e* al cinematografo degli inizi del Novecento** di Elena Nepoti
- **Orientalismo nel cinema muto italiano. Una seduzione coreografica** di Elisa Uffreduzzi
- **Il giapponismo fra teatro, cinema e pittura. Viaggio nelle fonti del primo adattamento cinematografico di *Madame Butterfly*** di Maria Ida Biggi, Francesca Castellani
- **Exotisation et marginalisation. L'Autre-indigène et "son" Ailleurs dans le cinéma colonial européen des Années 20 aux Années 40** di Manuel Billi
- **Tra racconto e attrazione. Forme della rappresentazione dell'Oriente nel cinema narrativo degli anni Trenta** di Chiara Tognolotti
- **Apologia dell'oppio. Lo stereotipo della fumeria tra fascinazione e razzismo** di Corrado Neri
- **Pericolo Giallo. "Musi gialli" nel mirino della letteratura e cinematografia angloamericana** di Cristina Colet
- **Orientalismo di ritorno? Immaginario dominante e politica degli attori nel cinema italiano post-1989** di Leonardo De Franceschi
- **Voci sospese e contese. La dispersione delle polarità orientaliste nei limbi sonori extra-extradiegetici** di Marco Dalla Gassa
- **Sulle tracce del sublime, nello specchio del primitivo. Note su film, spazi, alterità 1900-1930** di Carmelo Marabello

Sotto Analisi

- **“Per il miglioramento della stirpe”**. Note sulla propaganda igienico-sanitaria durante il fascismo di Giuseppe Fidotta
- **Frammenti di una storia** Per una genealogia del cinema esposto di Francesco Federici
- **Green dot/Punto verde. Cinema di animazione iraniano 1970/1979** di Marcello Seregni, Giulia Barini
- **Il corpo dello Stato. *The Wrestler* e la fine del superomismo americano** di Lapo Gresleri

Art and Media Files

- **Shots** introduzione di Brenta
- **A Digital Way for Film Studies & Soundscape Retrieval** di Denis Brotto
- **Soundscape Analysis as a Tool for Movie Segmentation** di Nicola Orio

Camera Stylo

- **Quijote. *La terra desolata di Mimmo Paladino*** di Marialaura Simeone
- **Immagini dissepolte. Louise Bourque tra diagnosi e sopravvivenza** di Martina Panelli

Critica e cinefilia

- ***Cahiers à l'italienne: della politique, prima della politique. I quaderni di Bazin e il cinema italiano (1951-1958)*** di Alberto Beltrame
- ***Fan video goes to the movies: movie-vid, vidding community e cinefilia*** di Lucia Tralli

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Editoriale

Il terzo numero di *Cinergie – Il cinema e le altre arti* può essere ormai considerato un appuntamento normale. Normale nel senso di puntuale, presente e continuativo. Sappiamo bene quanto, nel passato, le riviste accademiche abbiano rischiato di apparire intempestive e discontinue, con lentezze procedurali e pigrizie inveterate a rallentare le pubblicazioni. Il web, in questo senso, non perdona, e le riviste scientifiche come la nostra devono dunque lavorare molto per farsi trovare online ogni sei mesi, anzi lavorare il doppio di prima vista l'orgogliosa adozione – e non finiremo mai di rimarcarlo – del sistema *peer review*.

A proposito del numero che avete di fronte agli occhi, preme sottolineare alcuni contenuti. Per prima cosa il nostro consueto fiore all'occhiello, lo speciale. Questa volta è la sezione Orienti/Occidenti ad aver conquistato la vetrina e ad aver avuto lo spazio necessario per riprendere in mano, con grande acutezza, il tema dell'orientalismo nel cinema, grazie al monografico curato da Marco Dalla Gassa. Le altre sezioni sono tutte confermate, e all'interno si possono trovare analisi di film, approfondimenti sul rapporto tra cinema e arti visive contemporanee, sul found footage, sulla rappresentazione della salute e del corpo nel fascismo, sulla ricezione del cinema italiano nella critica francese, sulla fan fiction come forma di cinefilia, sul suono, sulle avanguardie e molto altro ancora. Insomma, come sempre una tavolozza di temi e ricerche portate avanti, per lo più, da giovani studiosi, i quali – lo ribadiamo ad nauseam – rappresentano l'orizzonte di riferimento di *Cinergie* e delle sue ramificazioni.

Una parola la merita anche *Cinergie Libri*, altrettanto capace di mantenere le promesse della collana. Altri due volumi sono in procinto di uscire, uno dedicato alla digital piracy curato da Roberto Braga e Giacomo Caruso, e una monografia sul rapporto tra memoria e documentario scritta da Alice Cati. Teniamo a sottolineare una ulteriore novità: nel caso del volume di Braga/Caruso, sul sito di *Cinergie* compariranno alcuni contenuti del volume, più altri inediti, in lingua inglese, open access. Una sorta di libro espanso, dunque, che prolifera dentro e fuori il cartaceo e permette anche a chi ci segue – e a chi segue la terza sezione, *Cinergie Media* – di aggiungere ulteriori contenuti gratuiti alla propria esperienza di lettura e studio. Buona lettura.

Roy Menarini

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Speciale

Orienti, pratiche plurali

Stanco della sua vita parigina, vedendo nel viaggio un'avventura poetica, un metodo di conoscenza concreta, un cimento, un modo simbolico per fermare l'invecchiamento, per negare il tempo percorrendo lo spazio, l'autore, interessato all'etnografia per il valore che egli riconosce a quella scienza nel chiarimento delle relazioni umane, si unisce a una spedizione scientifica attraverso l'Africa. Che cosa trova? Poche avventure, una ricerca che dapprima lo eccita, ma che presto si rivela troppo inumana per essere soddisfacente, un'accresciuta ossessione erotica, un vuoto emozionale di proporzioni crescenti. Ad onta del suo disgusto per i popoli civili e per la vita nelle metropoli, verso la fine del viaggio egli anela al ritorno. La tentata evasione è stata un completo fallimento e, comunque, egli non crede più nel valore dell'evasione. Pur tenendo conto della tendenza sempre più marcata del capitalismo a rendere impossibile ogni autentico contatto umano, non è forse all'interno della propria civiltà che un occidentale può trovare occasioni di autorealizzazione a livello emozionale? In ogni caso, imparerà di nuovo che qui come ovunque l'uomo non può sottrarsi all'isolamento: con il risultato che un giorno o l'altro, preda di nuovi fantasmi, andrà via di nuovo; ma stavolta senza illusioni.

Questo è lo schema dell'opera che l'autore forse avrebbe scritto se, avendo soprattutto a cuore di offrire un documento quanto più possibile oggettivo e sincero, non si fosse attenuto scrupolosamente al suo taccuino di viaggio, pubblicandolo così com'è. Questo schema è percepibile, per lo meno in forma latente, in tutto un diario di viaggio nel quale sono annotati alla rinfusa eventi, osservazioni, sentimenti, sogni, idee. Sta al lettore scoprire i germi di una presa di coscienza maturata solo ben dopo il ritorno, mentre segue l'autore tra popoli, luoghi e vicissitudini dall'Atlantico al Mar Rosso¹.

La *prière d'insérer* è, secondo Genette, una delle prime forme moderne di paratesto introdotta in Francia nell'Ottocento per favorire la commercializzazione dei prodotti editoriali². Antesignana dell'odierna "quarta di copertina", consisteva in un foglio volante inserito tra le pagine di un'opera, attraverso il quale scrittore e/o editore illustravano, in sintesi, il contenuto della loro nuova pubblicazione. Assolveva in parte anche al compito dell'attuale "comunicato stampa", poiché lo scritto, in origine, era annesso solo alle copie dei libri destinate a critici, direttori di giornali e riviste, distributori e librai, con *preghiera* di pubblicazione e diffusione. Quella citata qui sopra è la *prière* della prima edizione de *L'Afrique fantôme* (1934) di Michel Leiris. Si tratta di un comunicato che gioca a *disorientare* il lettore: non riassume né illustra i contenuti reali del diario di viaggio, ma solo quelli di un'opera *in potenza*, ammettendo, fin dal principio, il fallimento della spedizione a partire dalla quale si origina il volume ("La tentata evasione è stata un completo fallimento"), l'esito letterario piuttosto confuso e disorganico ("sono annotati alla rinfusa eventi, osservazioni..."), l'orizzonte significativo affidato alla latenza e al non detto ("sta al lettore scoprire i germi di una presa di coscienza maturata solo ben dopo il ritorno").

Abbiamo scelto di inaugurare lo speciale di *Cinergie. Il cinema e le altre arti* dedicato alle rappresentazioni audiovisive delle culture asiatiche (accontentiamoci per ora di questa definizione) citando la *prière* leirisiana perché ci sembra introdurre con una certa precisione alcune delle questioni sollevate dal tema in oggetto. Innanzi tutto della *prière* intesa come comunicato di responsabilità editoriale ci convince la sua letterale volatilità, perché volatile o meglio dispersivo, inafferrabile e sfuggente è il campo di studi che ci accingiamo a perlustrare, contraddistinto da una serie di categorie etnocentriche – l’Oriente, l’orientalismo, l’esotico, l’esotismo... – che è tale in quanto non definibile, né confinabile, né localizzabile³. L’Est, sarà forse pleonastico ricordarlo, resta prima di ogni altra cosa un punto cardinale e come tale è da considerarsi un riferimento geografico immateriale, teoricamente irraggiungibile (poiché la terra è ovale, ci sarà sempre un Est a Est dell’Est) e predeterminato dalla posizione del soggetto che guarda/parla/teorizza. Contrariamente a quanto si crede, non abbiamo a che fare con un oggetto di studio che si compone di repliche reiterate di stereotipi o repertori figurativi fissi, ma con i frutti della rigenerazione continua di un’attrazione/avversione tra quadranti geografici e aree culturali in lenta, ma continua trasformazione. Un’attrazione/avversione che – in senso lato – nasce almeno dalla Grecia antica e giunge fino ai giorni nostri, passando per l’impero romano, la contrapposizione tra Cristianesimo e Islam nel Medioevo, il mercatismo rinascimentale, la letteratura di viaggio sette/ottocentesca, il romanticismo (con le correnti pittoriche omonime), il colonialismo, l’imperialismo, il terzomondismo più recente, e che può essere considerata espressione di un medesimo fenomeno storico a patto di non cercarne l’omogeneità, la continuità, la convergenza, bensì la parcellizzazione e la dispersione delle sue manifestazioni⁴. Anche solo limitandoci a una delle più giovani forme espressive – ovvero il cinema – ci troviamo innanzi al medesimo composito paesaggio: le prime rappresentazioni “mistificanti” delle culture allogene compaiono già nelle vedute degli operatori Lumière e ne ritroviamo di analoghe nelle più recenti vignette “orientaliste” su Maometto o nel trailer del finto film *The Innocence of Muslims* (2012) che ha provocato, pochi mesi fa, violenze di piazza, morti e assalti ad ambasciate. Ieri c’erano i *peplum* di Pastrone o De Mille o le fantasie mediorientali dei primi film hollywoodiani (*Intolerance*, David Griffith, 1916, *Lo sceicco* [*The Sheik*], George Melford, 1921, ecc.) oggi analogo seguito di pubblico riscuotono i *warmovie* che raccontano le guerre in Asia Centrale (*Redacted*, Brian De Palma, 2007; *Argo*, Ben Affleck, 2012; *The Hurt Locker*, 2008, e *Zero Dark Thirty*, 2012, entrambi di Kathryn Bigelow), o – se vogliamo allargare il campo ad altri fenomeni di racconto mediatizzato – le raffigurazioni (piuttosto lontane dalla realtà) delle cosiddette “primavere arabe”. Nel mezzo, un corteo così ampio di visioni qui impossibile da sintetizzare perché attraversa tutta la storia del cinema, senza escludere nessuna stagione (cinema dei “primi tempi”, cinema muto, classicismo hollywoodiano, avanguardie, cinema postbellico, modernismo, postmodernismo), nessun genere (avventura, melodramma, commedia, noir, horror, western), nessun registro (fiction, documentario, film etnografico, film sperimentale), nessuna cinematografia nazionale (si pensi, a titolo di esempio, alle rappresentazioni “auto-orientaliste” delle minoranze etniche o quelle “etno-occidentaliste”⁵ delle società europee e americane che si trovano spesso nei film indiani o cinesi o giapponesi).

Rischiando qualche cosa in termini di congruità e compattezza, abbiamo preferito curare questo mono-grafico trasformandolo – ci venga perdonato il gioco di parole – in un insieme “pluri-grafico”, ovvero veicolando una visione cronotopica, multidisciplinare e metodologicamente composita del tema in oggetto. Nei primi tre saggi scopriremo come certi immaginari delle culture asiatiche trascendano le specificità delle forme espressive e mantengano in stretta connessione il cinema con la fotografia (Nepoti), la danza (Uffreduzzi), il teatro e la pittura (Biggi e Castellani), in quel passaggio decisivo della storia del cinema che va dal periodo delle “attrazioni mostrative” a quello dell’“integrazione narrativa” (per usare le note definizioni di Gunning e Gaudreault). Un altro gruppo di contributi si concentrerà sull’esotismo nel cinema di genere degli anni Trenta in un tracciato che certamente prende in considerazione le questioni del colonialismo, dell’imperialismo e della propaganda, ma che poi fa i conti anche con ambiti di senso più sfuggenti e interni alla dialettica della significazione cinematografica. Ci sarà chi si occupa delle tensioni mostrative che

sospendono per lunghi istanti la diegesi sfruttando i dispositivi lambiccanti della messinscena e dei movimenti di macchina (Tognolotti) e chi studia le tecniche formali e narrative di marginalizzazione dell'altro (Billi); chi delinea alcuni caratteri propri degli stereotipi associati agli stranieri, in modo particolare quelli del "pericolo giallo" cinese nell'America del primo Novecento (Colet) e chi, sempre prendendo in esame un altro "luogo comune" proveniente dal Celeste Impero, quello della fumeria d'oppio, tenta un'opera di decostruzione della stereotipia e di certi immaginari fissi (Neri). Gli ultimi saggi percorrono invece sentieri meno battuti, chi concentrandosi sulla "politica degli attori stranieri" adottata dal cinema italiano contemporaneo (corpi e nazionalità degli interpreti, tipi di personaggi interpretati, ecc...), grazie alla quale si può toccare con mano la difficoltà del nostro paese a fare i conti con il proprio passato coloniale e il presente multietnico (De Franceschi), chi analizzando il complesso e ambiguo lavoro della voce di commento in alcuni film realizzati da alcuni cineasti modernisti negli anni Cinquanta e Sessanta (Dalla Gassa), chi infine tentando un'affascinante disamina teorica sulle relazioni tra sublime e primitivo in alcune produzioni dei primi trent'anni del Novecento (Marabello). Dispersione sì, volatilità pure, dunque, ma nell'ottica di un intreccio, di un attraversamento, di un ritorno di temi, questioni, sensibilità comuni, pur affrontate con sguardi e attenzioni diverse.

Il risultato, a ben vedere, non è distante dalle mire, dagli esiti e dai toni che Leiris adotta nella sua *prière*. Scritta in terza persona, come se fosse il frutto della penna di un narratore extradiegetico, anonimo e impersonale, la preghiera leirisiana descrive la dimensione dell'incontro come un processo di dispersione, incongruità, fallimento, ma anche di ritorno, rilancio, riproposizione. L'alterità anelata, scaturita da un'insoddisfazione acuta, da un desiderio di avventura, di evasione, di erotismo e, non ultimo, da un bisogno di conoscenza, è altresì un'alterità negata o deludente o inafferrabile, che diventa, ben presto, agli occhi del suo autore, motivo di un fallimento, di un mesto ritorno a casa, di un amaro tentativo di autoindulgenza ("Non è forse all'interno della propria civiltà che un occidentale può trovare occasioni di autorealizzazione a livello emozionale?"). È però anche un'ammissione di inquietezza che spinge di nuovo a partire, a scappare dai (o a cercare i) propri fantasmi ("imparerà di nuovo che qui come ovunque l'uomo non può sottrarsi all'isolamento, con il risultato che un giorno o l'altro, preda di nuovi fantasmi, andrà via di nuovo; ma stavolta senza illusioni"), in un pendolarismo che è erranza, moto perpetuo, scacco continuo. Alludendo al pensiero di Benjamin potremmo addirittura considerare il viaggio di Leiris – e per estensione le forme di rappresentazione che qui studiamo – alla stregua delle camminate di un *flâneur* che non vaga, distratto, tra metropoli in subbuglio, ma peregrina, sconcertato, tra deserti, foreste e villaggi Dogon: i sentimenti provati – la partecipazione e insieme un senso di irrimediabile esclusione, le forme di complicità che sfociano nella tendenza all'autoritarismo o all'alienazione, la tensione alla stereotipia che si ribalta in distrazione o disinganno – sembrano assomigliarsi profondamente. In maniera più pertinente potremmo ricordare le più recenti teorie di Clifford (che, non a caso, si è occupato di Leiris, di Segalen e di molti altri viaggiatori/etnografi di questo periodo), per le quali l'antropologia contemporanea si realizza nelle strade⁶, non accontentandosi della certezza "comoda" della stanzialità (nell'indagine sul campo, nelle teorie che propone), ma sfidando sentieri che attraversano spazi in via di trasformazione e che sono percorsi da persone in cammino, da identità mutanti. Leiris in fondo sembra voler negare quella che Geertz chiamava, con un certo orgoglio, l'interpretazione delle culture⁷, e nonostante ciò non ferma il passo, anzi lo accelera, lo disperde. Come se visse anch'egli in uno di quei nonluoghi teorizzati da Marc Augè⁸, ovvero in una delle aree di transito contemporanee dentro le quali l'identità delle persone si scioglie, si problematizza, si elude, si nega, l'etnografo francese (e il nostro cinema) pratica un contatto che esiste e non può essere negato, ma il cui senso probabilmente è da ricercare nei processi che innesca – nei processi di scomposizione della propria soggettività e della presunta oggettività dello sguardo conoscitivo così bene articolati nella *prière* – piuttosto che nella ricerca di un fine unico quando non ultimo, di una meta conclusiva, di un incontro riuscito.

Le tante rappresentazioni delle culture alloglotte interrogano il cinema, come e forse più di altre forme espressive, sui limiti delle categorie bipolari con cui solitamente semplifichiamo e

disponiamo i saperi. Qui non si allude solo a quelle dicotomie che costituiscono il paesaggio concettuale più frequentato dagli studi postcoloniali – i dittici io/altro, orientale/occidentale, moderno/primitivo, colonizzato/colonizzatore – ma anche a quelle che in qualche modo contraddistinguono l'intelaiatura di base, la spina dorsale, della (fu) modernità cinematografica. Si ricorderà l'ancora recente studio di Francesco Casetti *L'occhio del Novecento* in cui si individuava la specificità del cinema nel suo "sguardo ossimorico" che "sa tenere conto di esigenze diverse, cercando di conciliarle"⁹. Ebbene la funzione integrativa del medium si compie dentro uno schematismo bidimensionale, di opposizioni binarie (in cui però curiosamente non compare quella di cui ci occupiamo: io/altro) che agiscono in qualità di poli di attrazione e di semplificazione del senso. Senso che d'altronde il cinema ha sempre declinato secondo fortunatissime categorie antipodali: finzione/documentario, realismo/fantastico, comico/drammatico, genere/autore, mostrativo/narrativo, banda visiva/banda sonora, 2D/3D, analogico/digitale, campo/fuoricampo, studio/plein air, spettro emotivo/spettro razionale, schermo/sala e via discorrendo... Categorie, quelle citate, che in alcuni casi sono state abbandonate dagli studi più recenti (si pensi ai lavori sulle complesse reti di espressione dell'emozione attivate dal film o sui tanti modi di essere spettatore), ma che in altri casi, invece, continuano a resistere replicando un essenzialismo difficile da scalfire, anche in tempi di *pictorial turn*¹⁰, alla base del quale resiste un'idea "linguistica" di inter-cultura, intesa come forma relazionale tra due soggetti distinti di una comunicazione. Ma se, come ricorda De Gaetano, "quello che definiamo incontro [...] è la contingenza di un avvenimento singolare che rende irriducibili l'uno all'altro, per quanto vincolati, coloro che si incontrano"¹¹, allora l'indeterminatezza del nostro campo di studi, la sua volatilità, il suo "non-luogo" (a procedere), accentuando questa irriducibilità, mette in discussione la possibilità stessa di un incontro/confronto dialogico, se non nei termini dell'interlocuzione – nel senso etimologico di *parlare tra*, dell'interrompere un discorso – o, come teorizza La Cecla, del malinteso¹². In altre parole, il soggetto cinematografico che più di tutti dovrebbe mettere in scena e riflettere sull'incontro tra due polarità (io/altro, oriente/occidente) è anche quello che meglio di altri smaschera la difficoltà (o l'impossibilità) del dialogo e rimarca il bisogno di una moltiplicazione degli sguardi, degli intrecci, delle forme, degli assunti, dei processi, dei linguaggi, delle visioni. Specie nel contesto attuale che sta di fatto spezzando equilibri geopolitici rimasti più o meno inalterati per svariati decenni (e anch'essi fondati su contrapposizioni frontali e bipolari), non ci si può più affidare alla (fin troppo) comoda convinzione che esista, anche semplicemente come il prodotto di una speculazione virtuale ed astratta, un solo Oriente, una sola Europa o un solo Occidente, né un solo Altro o un solo sé, né, ancora, un solo modo per gestire i saperi, le forme dello scambio, le dinamiche di potere e dominio, gli spazi e i tempi dell'espressione, la distanza e la differenza tra un soggetto scopico e un oggetto che subisce lo sguardo¹³. Occorre, viceversa, entrare nell'ordine d'idee che la singolarità di uno sguardo (o di un approccio) è interessante non per cosa/chi vede, ma per come lo vede, non per l'oggetto verso cui si rivolge, ma per come riesce a entrare in sintonia o in relazione o in conflitto con altri sguardi – o con gli ostacoli stessi della visione – che intercetta e incrocia. Per la *pluralità* di traiettorie che contribuisce a innescare.

Di tutte quelle "decostruite" dagli studi postcoloniali c'è una categoria che se letta e scritta al plurale forse può aiutarci a comprendere quest'ultimo assunto: Oriente. In italiano, il sostantivo plurale è termine che si ripete in tre modi del verbo orientare¹⁴: la seconda persona singolare del presente (*tu orienti*), le tre persone singolari del congiuntivo (*che io, che tu, che egli orienti*) e la terza persona dell'imperativo (*orienti egli*). Non sappiamo quanto sia casuale, ma la ricorrenza dei modi e delle persone verbali qui ricordate apre un ventaglio coerente con lo spettro di significati che il termine oriente/i ha acquisito nel tempo: la forma imperativa dell'autorità etnocentrica che impone un costrutto ad un mondo irriducibilmente altro (si noti che l'imperativo è in terza persona), la forma dialogica di un soggetto che cerca e auspica un incontro nel quale dovrebbe essere l'interlocutore il protagonista (il tu "antropologico"), la forma esortativa, ottativa e proiettiva di un interlocuzione non ancora realizzata, forse irrealizzabile, ma che coinvolge tutti i soggetti della (in)comunicazione (i congiuntivi *che io, che tu, che egli*). Se, per diverse ragioni, nel recente

passato, l'imperativo "assolutista" e il tu "antropologico" hanno mostrato i loro limiti speculativi, la triplice declinazione ottativa appare oggi più convincente perché descrive il campo di studi come un terreno di potenzialità espresse e inespresse, partecipative, auspicanti (ovvero che svelano un auspicio, una tensione, una proiezione), come un territorio agito da forze diverse che talora convivono, talvolta confliggono, certe volte dominano, altre si sottomettono e che trovano nella fragilità dell'immagine cinematografica, un'ideale canale di sfogo, una sorta di "imbuto di senso all'incontrario", perché convoglia ma non imbottiglia, semmai disperde. Le immagini degli altri non ci raccontano gli altri, ma le tensioni verso gli altri. Un fascio di tensioni che comprende ambiti relazionali che ancora oggi restano campo privilegiato delle indagini sul (post)cinema: il desiderio, il senso, il dissenso, la passione, l'erotismo, il rifiuto, il marginale, l'esperienza, il viaggio, lo spirituale, il proselitismo, il controllo, la fuga, la follia, la potenza, il sublime, il rito, lo sguardo, il confine.

Non è invece fortuita la condivisione della medesima estensione fonologica e ortografica del sostantivo plurale *orienti* con il verbo *orientare*, verbo che – forse non a caso – preserva la stessa etimologia in molte lingue europee¹⁵. Orientare è un termine di origine latina che significa "volgere lo sguardo verso Oriente" ovvero verso la direzione dove nasce (*orior*) il sole¹⁶. Vi è però, in questa definizione, un significato più complesso: è possibile, infatti, orientarsi guardando nella direzione dove nasce il sole (dove nasce la vita, dove nasce il senso) solo se si resta immobili, ovvero se non si cambia posizione e identità rispetto all'ambiente in cui si è collocati. L'orientamento, quindi, è una condizione che si determina attraverso una tensione immaginativa, una volta di più, una proiezione del sé verso un luogo che momentaneamente non si può raggiungere perché si è fermi, una proiezione che in compenso consente – presenza di un'assenza anelata – di piantare radici, di barbicarsi, di contestualizzarsi. Ne consegue che chi intende muoversi per colmare questa distanza (come Leiris e come molti altri) conserva nel proprio bagaglio il germe del disorientamento, il possibile venir meno della cognizione del (e dei legami con il) luogo dal quale è partito. Ma non basta. Come si diceva poc'anzi, se ci si muove verso un Oriente astratto, singolare, infinito, indeterminato, verso un Est a Est dell'Est, c'è il rischio di ritrovarsi al punto di partenza, ma senza *rendersene conto*. Affinché ci si *orienti* in movimento, magari alla velocità di ventiquattro fotogrammi il secondo, servono dunque più *orienti* finiti, concreti, plurali. Più soste e più ripartenze. Se non si vuole che resti solo la fatica del cammino.

Marco Dalla Gassa

¹ Michel Leiris, *Brisées*, Parigi, Mercure de France, 1966, pp. 54-55, ripubblicato nella traduzione italiana qui citata in James Clifford, *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 196-197

² Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987, tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

³ Che si abbia a che fare con un costrutto culturale in continua evoluzione, che poco pertiene con questioni statiche di ordine cartografico/geografico (o economico o sociale) è chiaro da alcune aporie interne al suo spettro significante, facilmente smascherabili con alcune non così banali domande. Per un americano il Giappone si trova a Oriente o a Occidente? Il Sud Africa (almeno la sua parte bianca e ricca) è un paese del Sud del Mondo o, nonostante la collocazione meridionale, è costola ed espressione dell'Occidente? Un europeo considera più a Oriente l'Indocina o l'Australia? E ancora: oggi la Cina, il Brasile, l'India, gli Emirati Arabi sono paesi del Primo o del Terzo mondo, sono più o meno "capitalisti" rispetto alla Vecchia Europa, attuano strategie geopolitiche più o meno imperialiste o coloniali rispetto alle potenze economiche "tradizionali"? Interrogativi non così peregrini se anche Antonio Gramsci ne rivolgeva di analoghi: "È evidente che Est e Ovest sono costruzioni arbitrarie, convenzionali, cioè storiche, poiché fuori della storia reale ogni punto della terra è Est e Ovest nello stesso tempo. Ciò si può vedere più chiaramente dal fatto che questi termini si sono cristallizzati non dal punto di vista di un ipotetico e malinconico uomo in generale ma dal punto di vista delle classi colte europee che attraverso la loro egemonia mondiale li hanno fatti accettare dovunque. □ Il Giappone è Estremo Oriente non solo per l'Europeo ma forse anche per l'Americano della California e per lo stesso Giapponese, il quale attraverso la cultura politica inglese potrà chiamare Prossimo Oriente l'Egitto". Cfr. Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Vol. II, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1419-1420.

⁴ Si tratta della principale e della più condivisibile tra le obiezioni che sono state mosse a *Orientalism* di Edward Said e – per estensione – a tutti quei testi che, in nome di una teoria che considerava l'Oriente come "invenzione dell'Occidente" ovvero come insieme coerente e strategicamente omogeneo di un "discorso" (in termini foucaultiani) di

natura coloniale o di dominazione, tendeva a essenzializzare l'oggetto di studio e a ridurre ad unità fin troppo statiche ed onnicomprensive eventi storici, corpus artistici o letterari, processi economico-sociali di provenienza eteroclita. Per una ricostruzione del dibattito innescato da *Orientalism* si veda in italiano Miguel Mellino (a cura di), *Post-orientalismo*, Roma, Meltemi, 2009.

⁵ Sulle categorie di "etno-occidentalismo" (la visione stereotipata dell'occidente offerta dalle culture straniere) o sull'"auto-orientalismo" (il processo di essenzialismo delle culture autoctone messo in opera dalle stesse società di riferimento) si legga James G. Carrier (a cura di), *Occidentalism: Images of the West*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

⁶ James Clifford, *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, tr. it. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

⁷ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, tr. it. *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino, 1987.

⁸ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Parigi, Seuil, 1992, tr. it. *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.

⁹ Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 287.

¹⁰ William J. Thomas Mitchell, "The Pictorial Turn", in Id., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 1994, pp. 11-24, tr. it. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, duepunti edizioni, 2008.

¹¹ Roberto De Gaetano, "Dispositivi, concatenamenti, incontri", *Fata Morgana*, vol. 7, 2009, pp. 153-160, ripubblicato in Id., *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, Pisa, E.T.S., 2012, p. 186)

¹² Franco La Cecla, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Bari, Laterza, 1997

¹³ Sul superamento dell'essenzialismo al singolare (grazie all'introduzione del concetto di *soggetti subalterni* o *culture subalterne*) si veda almeno Gayatri Chakravorty Spivak, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, Londra, Routledge, 1990.

¹⁴ Al contrario di quanto avviene per il singolare Oriente che invece – casualmente? – non ha occorrenze nel verbo orientare.

¹⁵ In inglese è "to orientate", in francese "orienter", in spagnolo e in portoghese è "orientar", in tedesco "orientieren", in olandese "oriënteren", in russo "ориентировать" (orientirovat'), in svedese "orientera" (solo per scegliere paesi con una storia coloniale alle spalle)

¹⁶ Per una riflessione più ampia sulle ripercussioni semantiche che il verbo orientare e la sua etimologia determinano nel nostro campo di studi rimando a Marco Dalla Gassa, "La desorientación orientada. Sobre una incierta tendencia del orientalismo cinematográfico" in Guido Zucconi, Juan Calatrava (a cura di), *Arte y arquitectura. Orientalismo entre Granada y Venezia*, Abada, Madrid, 2012, pp. 359-380.

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Speciale

Immagini e immaginario del Giappone in Francia e in Italia dall'*ukiyo-e* al cinematografo degli inizi del Novecento

L'arrivo delle "curiosità giapponesi"

Quando il Giappone alla metà del XIX secolo apre le frontiere al commercio internazionale, le prime immagini che gli europei conoscono del Paese sono quelle delle stampe *ukiyo-e* e dei pochi resoconti di viaggio accompagnati da incisioni. Contemporaneamente alla diffusione in Europa degli oggetti d'arte e artigianato in mostra alle esposizioni universali e venduti dalle botteghe di "curiosità giapponesi" frequentate da artisti e collezionisti, iniziano poi a circolare in Europa le prime immagini fotografiche del Paese, alle quali seguono alla fine dell'Ottocento le prime "vedute" cinematografiche. È quindi attraverso le fotografie, le cartoline illustrate ed infine recandosi nei cinematografi che gli europei vedono per la prima volta il Giappone e cominciano a conoscerne le città, i paesaggi e i costumi. Il "giapponismo" finisce di essere un gusto d'*élite* per collezionisti e artisti, e diventa una vera e propria moda che invade la vita cittadina dell'Europa della *Belle Époque*¹.



Fig. 1 Programma della conferenza del giornalista Luigi Barzini sulla Guerra Russo-Giapponese, nel 1907 [coll. Nepoti].

A cavallo fra Ottocento e Novecento, le fotografie del Giappone si diffondono fra i borghesi per mezzo di riviste illustrate, libri e cartoline (queste ultime circolano solo dai primi anni del Novecento), ma riescono a raggiungere anche un pubblico più popolare, ancora prima del cinematografo, attraverso i Panorama o le conferenze con proiezioni luminose fisse. Ad esempio a Bologna il “Panorama internazionale automatico” mostra nel novembre 1897 vedute del Giappone, così come, nel marzo 1898, il Panorama della Società Internazionale Panorama, dove i cittadini, al prezzo d’ingresso di 30 centesimi, possono (per riprendere un termine usato dalle *réclame* sui giornali dell’epoca) “viaggiare stando fermi”². Le case produttrici di diapositive per conferenze religiose, come la Bonne Presse e la E. Mazo di Parigi o la Unitas di Torino, propongono sempre in quegli anni nei loro cataloghi una sezione geografica con anche immagini del Giappone³. Diapositive fotografiche vengono proiettate anche dal giornalista Luigi Barzini nel 1907 per una serie di conferenze nei teatri italiani sulla Guerra Russo-Giapponese con 188 quadri seguite da proiezioni cinematografiche su tale guerra, forse di ricostruzione (fig. 1).

Un ruolo fondamentale nella costruzione dell’immaginario nipponico presso gli europei è svolto quindi dalle fotografie e poi dalle riprese che i viaggiatori e i primi operatori portano in patria. Francia e Italia hanno un ruolo di primo piano in questa diffusione di immagini e nella stessa nascita della fotografia e poi del cinema giapponesi. I soggetti ripresi dai primi fotografi italiani che si recano in Giappone (Felice Beato e Adolfo Farsari) sono analoghi, come vedremo, a quelli ripresi poi dagli operatori Lumière e dai film “dal vero” italiani e francesi degli anni Dieci. Queste immagini del Giappone, che rimandano alla tradizione iconografica locale di “luoghi celebri”, scene di vita e attori, anche se condizionate dal fine commerciale e dalla *mise en scène*, si sovrappongono all’immaginario già elaborato dagli europei in pittura e letteratura. Dall’erotismo e mistero delle figure femminili di *Madama Butterfly* di Puccini e *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti, passando

per i salotti “giapponisti” ricolmi di “buone cose di pessimo gusto” (in contrasto invece con gli interni austeri delle stampe giapponesi e delle fotografie di Beato), il fascino dell’esotico si sublima agli inizi del Novecento in una produzione cinematografica di film “a soggetto” d’ambiente giapponese. La stretta connessione esistente fra Francia e Italia agli inizi del Novecento, non solamente dal punto di vista culturale, ma anche per la struttura del mercato cinematografico italiano dei primi anni del Novecento, in gran misura dipendente da quello francese, ci spinge a prendere in considerazione entrambi i paesi, per provare a rispondere al quesito se esista un fenomeno analogo al “giapponismo” artistico nel cinema muto italiano e francese⁴.

Fotografie e “vues”

La diffusione della fotografia in Giappone coincide con un momento di profonda trasformazione culturale e sociale: con l’ingresso nel 1853 delle navi americane del Commodoro Matthew Perry nella baia di Edo (l’attuale Tokyo), finisce la politica di isolazionismo giapponese che lo shogunato Tokugawa aveva rafforzato con un editto del 1641, con il quale si limitavano gli scambi commerciali ai soli olandesi della Compagnia delle Indie Orientali. Nel 1854 è ratificato il primo trattato internazionale con Stati Uniti, Russia, Gran Bretagna e Olanda, e così come molti europei si recano in Giappone, diversi artisti giapponesi si recano in Europa e negli Stati Uniti. Durante l’epoca Meiji (1868-1912), il Giappone da paese “medievale” diventa moderno, una potenza capace di sconfiggere la Russia nel 1905.

I temi delle fotografie dell’epoca Meiji sono riconducibili a due generi, ripresi dall’*ukiyo-e*: uno documentario-paesaggistico dal punto di vista del viaggiatore e l’altro ritraente figure e quadri della vita quotidiana; nel primo caso di solito non si aggiungono i colori che contraddistinguono invece l’altro. Sia i fotografi giapponesi sia quelli occidentali hanno un approccio nostalgico verso un Giappone che sta scomparendo a causa della modernizzazione, ma mentre alcuni fotografi giapponesi privilegiano immagini realistiche evitando la messinscena, gli europei e poi i loro allievi giapponesi si specializzano nella realizzazione di album-*souvenir* che ripercorrono le tappe obbligate del viaggiatore straniero ricordandone i paesaggi, le architetture, fino ad arrivare ai dettagli della vita quotidiana ricostruiti in studio, impreziositi da raffinate colorazioni a mano⁵. Nonostante in molti casi i due generi abbiano convissuto nel lavoro di diversi artisti, il primo ha come punto di arrivo la cronaca visiva della Guerra Russo-Giapponese del 1904-1905, mentre il secondo si identifica nella cosiddetta Scuola di Yokohama codificata da Felice Beato e dai suoi successori. Beato, il primo ad aver utilizzato la colorazione della fotografia all’albumina in Giappone, nel suo studio aperto a Yokohama nel 1863, è all’origine di una “industrializzazione” di questa pratica (fig. 2).



Fig. 2 Uno dei pittori che coloravano le fotografie di Felice Beato [Claudia Gabriele Philipp, Dietmar Siebert, Rainer Wick (a cura di), *Felice Beato: Viaggio in Giappone 1863-1877*, Milano, Motta Editore, 1991, p. 139].

La predilezione per l'uso dei colori, il rigore formale nella composizione delle inquadrature e la ripresa di alcuni temi quali la "natura domata" e i *native types*⁶ come samurai, geishe, lottatori, venditori ambulanti, portatori di riscio, caratterizzano il legame della fotografia della Scuola di Yokohama con le stampe tradizionali. Paradigmatico della rappresentazione rievocativa è il caso delle pose di samurai in armi realizzate anche dopo il divieto del 1871 di portare le due spade tradizionali e dopo la tragica rivolta Satsuma del 1877. Se la coloritura della fotografia all'albumina già dal 1880 è in Europa una pratica marginale, in Giappone resta invece fiorente tanto che nel 1896 sono vendute 405.500 fotografie, colorate a mano da centinaia di addetti di diversi studi di Tokyo e Yokohama, per illustrare 37.750 volumi pubblicati a Boston da J. Byran Millet⁷.

Le *vues* degli operatori Lumière riprendono i generi delle fotografie della scuola di Yokohama e mostrano quel Giappone già conosciuto in Occidente attraverso di esse. Il primo di questi operatori, Constant Girel (1873-1952), s'imbarca per il Giappone nel dicembre del 1896 al seguito di Inabata Katsutarō, un imprenditore tessile grande appassionato della cultura europea che, di ritorno da un viaggio a Lione, portava in patria il Cinématographe. Il risultato di questo soggiorno sono le prime vedute animate che vanno a costituire la sezione *Vues Japonaises* del catalogo Lumière 1896-1897⁸. Girel riprende le persone nella vita quotidiana, mostrando interni familiari (*Diner Japonais*, n. 733; *Repas en famille*, n. 734), o le vie delle città affollate di pedoni, riscio e venditori (*Un pont à Kyoto*, n. 737; *Une rue à Tokyo*, n. 738), un'Arrivée d'un train "giapponesizzata" nella stazione di Nagoya (n. 735), nonché numerose danze tradizionali (*Danseuses: la danse des éventails*, n. 979; *Danseuses japonaises*, n. 740) e religiose (*Les Aïnos à Yeso I e II*, nn. 741-742), scene di teatro (*Acteurs japonais: danse d'homme*, n. 976; *Acteurs japonais: exercice de la perruque*, n. 977) e scene sportive che mostrano lotte e combattimenti tradizionali (*Lutteurs japonais*, n. 925; *Escrime au sabre japonais*, n. 926). Ripercorrere in ordine cronologico i soggetti delle sue *vues* significa tracciare le tappe del suo viaggio, simile a quello svolto dagli altri viaggiatori stranieri, da Kyoto a Nagoya, Yokohama, Tokyo, Muroran, Yéso (oggi Hokkaido), per tornare infine a Kyoto e Osaka. I film della sezione *Vues Japonaises* del catalogo

Lumière del 1898 vengono girati invece da un operatore locale, Tsunekichi Shibata (1850-1929), al quale Girel aveva insegnato il mestiere durante il suo soggiorno: si tratta di cinque film, ripresi con un apparecchio Cinématographe del concessionario Inabata Katsutarō, che rappresentano le vie e le piazze di Tokyo nell'aprile del 1898, durante la festa per il trentesimo anniversario della capitale.



Figg. 3-4 A sinistra: foto di Felice Beato di un samurai in armamento da guerra a Yokohama, nel giugno 1864, prima del divieto di portare armi tradizionali [da C.G. Philipp, D. Siegert, R. Wick (a cura di), *Felice Beato*, cit., p.p. 142]. A destra: un'immagine di *Repas en famille* di Girel (Lumière n. 734, gennaio 1897), che mostra la famiglia di Inabata Katsutarō.

Il secondo operatore Lumière che si spinge fino al Giappone, è Gabriel Veyre (1871-1936) che vi soggiorna per quattro mesi, dal dicembre al marzo del 1899, e di cui rimangono le lastre fotografiche che accompagnavano i film, le riprese, una dozzina di lettere indirizzate alla madre e delle note sul Giappone, ora raccolte in un libro curato dal pronipote⁹. Veyre gira dieci pellicole, che sviluppa presso la scuola di fotografia di Yokohama creata da Beato e Charles Wirgman, frequenta i teatri, raccoglie oggetti d'artigianato e osserva la società giapponese. Dalle lettere alla madre scritte durante il soggiorno emerge come Veyre sia rimasto inizialmente incantato e ammirato dal paese, del quale nota con stupore ogni più piccola usanza, ma più tardi nelle "note sul Giappone" riserva parole molto dure e disincantate su un Paese che sta velocemente mettendo da parte le proprie tradizioni per una modernità che non gli appartiene (quella euro-americana) e che contemporaneamente respinge i viaggiatori stranieri con un'ospitalità "di facciata" ed un'ostile burocrazia¹⁰. Un aspetto sembra però aver colpito Veyre più di tutti gli altri: la donna giapponese, soggetto di sei dei suoi dieci film. Riprende infatti una serie di attività femminili (*Danse Japonaise I-V*, nn. 1021-1024), una cantante (*Chanteuse japonaise*, n. 1026) e donne nella loro vita quotidiana (*Japonaises faisant sa toilette*, n. 1027). Veyre nelle "note" si dilunga molto sull'ambiguità di queste donne, candide ed impudiche ad un tempo, totalmente soggette alla volontà del marito e del padre ed esibite senza vergogna nei quartieri speciali (come lo *Yoshiwara*, quartiere del piacere di Tokyo). Le sue righe illustrano splendidamente quello che sicuramente è uno degli aspetti fondamentali collegati al tema e all'ambientazione giapponese nelle opere d'arte europee di questo periodo, cioè la curiosità per il proibito, per l'erotismo, per una donna ingenua ma libera dalle inibizioni dettate da un'educazione cristiana. Scrive infatti Veyre:

È sicuramente il sentimento della sua inferiorità sociale così come la tirannia che il maschio fa pesare su di lei che ha dato alla giapponese questa aria sottomessa un po' timorosa che richiama spesso la comparazione con un uccello in gabbia. Se vi aggiungete il fascino di una ingenuità infantile che non ha mai lasciato dall'età di dodici tredici anni quando era

nubile, la grazia e la gentilezza di un piccolo corpo non deformato dal corsetto e la cui forma si indovina sotto l'ampio kimono, comprenderete come tale insieme abbia strappato al più austero degli inglesi tale descrizione: "C'è nella giapponese un non so che d'indefinibile che affascina a prima vista e piace sempre di più di giorno in giorno..."¹¹.

Il Giappone ha anche questa rappresentazione nella cultura europea del periodo: un mondo che è, per riprendere un'espressione usata dallo stesso Veyre, "paradiso dell'ambiguo"¹² (figg. 3-10).



Figg. 5-6 A sinistra: una fanciulla in risciò giapponese in una foto di Felice Beato [da C.G. Philipp, D. Siegert, R. Wick (a cura di), *Felice Beato*, cit., p. 178]. A destra: un'immagine di Veyre tratta da *Danse Japonaise: III. Geishas en Jinrikisha* (Lumière n. 1023, 25 ottobre 1898 - 2 marzo 1899).



Figg. 7-8 A sinistra: una fanciulla alla *toilette* ritratta da Felice Beato [da C.G. Philipp, D. Siegert, R. Wick (a cura di), *Felice Beato*, cit., p. 181]. A destra: un'immagine *Japonaises faisant sa toilette*, di Veyre (Lumière n. 1027, 25 ottobre 1898 - 2 marzo 1899).

Con l'arrivo del Novecento il Giappone continua ad essere lo scenario di numerosi film "dal vero" che vanno a comporre i cataloghi delle maggiori case di produzione francesi. La Pathé, la più importante del periodo, fin dal 1905 apre una sua concessionaria, la M. Pathé fondata da Umeya Shōkichi¹³, seguita nel 1912 dalla Japanese Films diretta da Camille Legrand¹⁴. Anche la Pathé¹⁵ gira *vues* panoramiche, come *Japon pittoresque* (n. 1634, 1907), *Le printemps au Japon* (The Japanese Film, n. 7333, 1915) o *Le Japon sous la neige* (The Japanese Film, n. 7750, 1916); scene di vita quotidiana come *Japonaises prenant le thé* (n. 487, 1903) e giorni di festa (*La fête du riz à Kyoto-Japon*, n. 4167 del 1911, o *La fête du jour de l'an au Japon*, n. 6792, 1914). Accanto a questi

soggetti si collocano filmati della Japanese Film con scene di sport come *Démonstration de jiu-jitsu par le professeur T. Tobari* (n. 5172, 1912) e d'industria, come *Industrie de la soie au Japon* (n. 6737, 1914) o *Une fabrique de chapeaux de papier au Japon* (n. 7608, 1916), e con artisti di varietà e circo come *Japanese attractions* (n. 5846, 1913). Oltre all'analogia coi soggetti Lumière, che traspare nonostante i soggetti dei film "dal vero" siano divenuti in quegli anni abbastanza codificati, è interessante notare il gusto per il "pittresco" che accomuna questi film, i quali, come suggerisce Guillame Danvers nella recensione dell'epoca del già citato *Le Japon sous la neige*, evocano ancora l'*ukiyo-e*: "Questo film evoca il ricordo delle stampe artistiche dei maestri dell'arte giapponese. Ecco dei ciliegi che, coperti di neve, sembrano essere in fiore. I bambù, i pini, i larici stagliano i loro leggiadri profili su pallidi e poetici orizzonti"¹⁶.



Figg. 9-10 A sinistra: una strada di Odawara in una fotografia di Beato [da C.G. Philipp, D. Siebert, R. Wick (a cura di), *Felice Beato*, cit., p. 95]. A destra: *Une rue à Tokyo* di Girel (Lumière n. 738, 9 gennaio 1897).



Fig. 11 Un fotogramma del film "dal vero" *Le printemps au Japon* (The Japanese Film, n. 7333, 1915).

C'è poi un ulteriore aspetto di contiguità, che è dato dalla colorazione: se agli inizi del secolo i film "dal vero" sono spesso riccamente colorati, questi giapponesi hanno delle colorazioni *au pochoir* davvero magnifiche. Basti pensare al colore lilla del film *Le printemps au Japon* (fig. 11), o ai colori dei vestiti tradizionali degli artigiani di *Une fabrique de chapeaux de papier au Japon*, che non per nulla comincia con una didascalia con la scritta "Cinémacoloris".

Un Giappone “di fantasia”

Il colore domina però un altro “genere” di pellicole, il film “a trucchi”, dove l’ambientazione giapponese è ripresa dalla stessa Pathé Frères in diversi titoli. Qui geishe, maghi, piccoli acrobati e giocolieri giapponesi, si esibiscono nei loro spettacoli dentro scenografie decorate con eleganti trafori colorati, in un tripudio di ombrelli di carta, bruchi giganti e farfalle variopinte che si trasformano in fanciulle. Consideriamo ad esempio i film di Segundo de Chomón *Kiriki, Acrobates japonais* (n. 1938, 1907) e *Les Papillons japonais* (n. 2116, 1908). Nel primo un gruppo di acrobati con grandi teste si esibisce in caleidoscopiche coreografie sullo sfondo di un traforo con ombrelli decorativi¹⁷ (fig. 12). Gli acrobati giapponesi sono conosciuti in Europa perché nel 1867, nel padiglione giapponese allestito presso l’Esposizione Universale, arrivano a Parigi anche gli acrobati della compagnia imperiale, che si esibiscono al circo Napoléon.

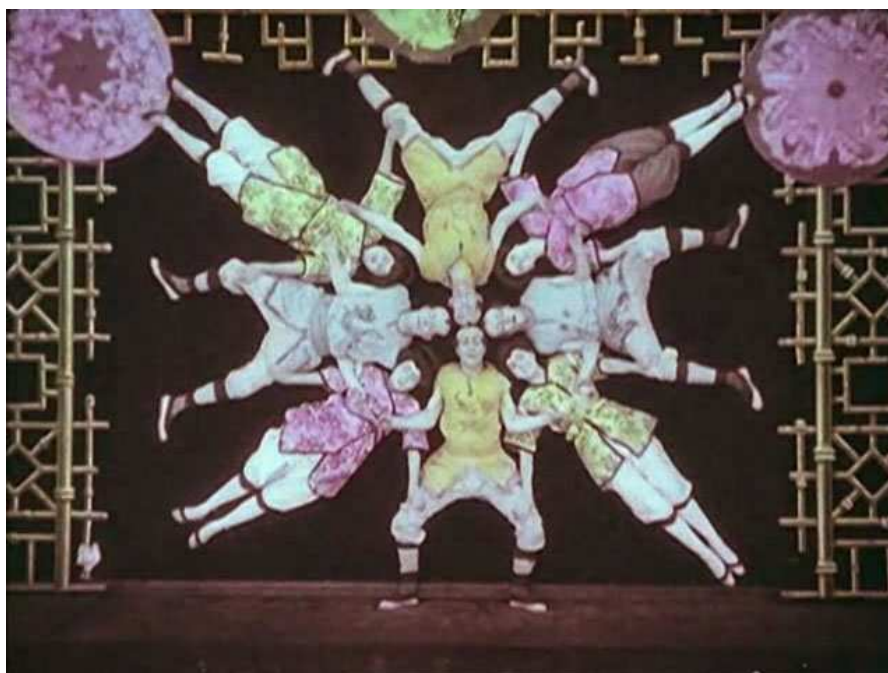


Fig. 12 Gli acrobati giapponesi in *Kiriki, acrobates japonais* di Segundo de Chomón (Pathé, n. 1938, 1907).

Nel film *Les Papillons japonais* invece protagonista è un prestigiatore che, trasformando il dipinto di una geisha in fanciulla reale, dà il via ad ulteriori trasformazioni, a danze con ombrelli (fig. 13) e con ventagli, e alla metamorfosi di grandi bruchi in fanciulle con ali di farfalla che eseguono la danza serpentina. Utile qui ricordare l’influenza della famosa danzatrice giapponese Sada Yakko su Loie Fuller e Isadora Duncan, e come l’esibizione della danzatrice all’Esposizione di Parigi del 1900 venga curata dalla stessa Loie Fuller¹⁸.

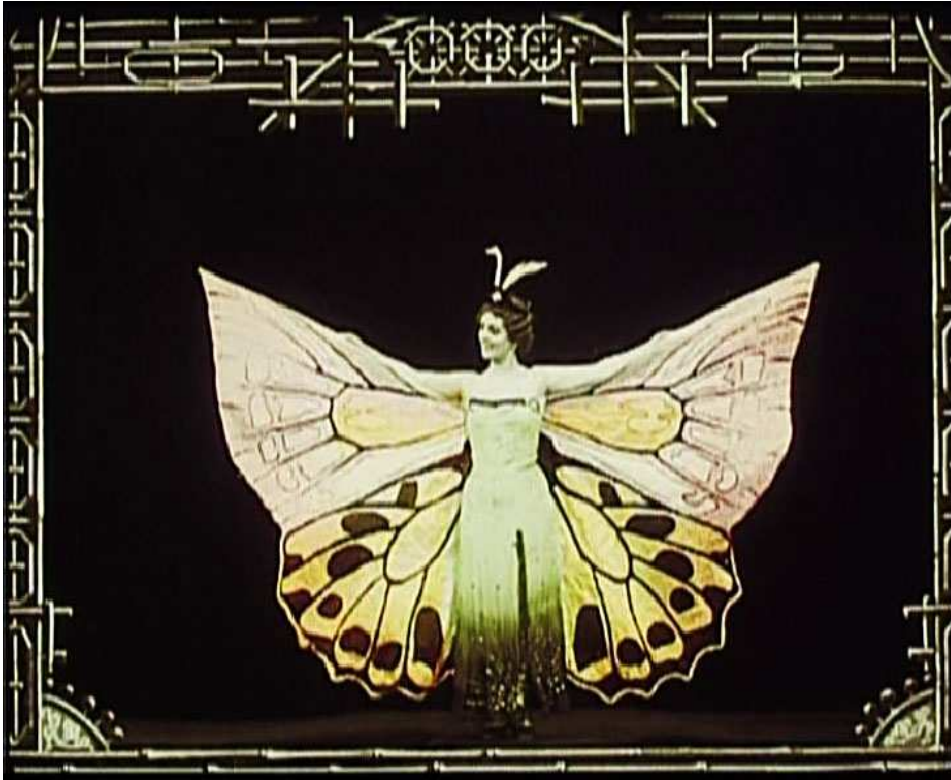


Fig. 13 La farfalla che diventa poi una “danzatrice serpentina” in *Les Papillons japonais* di Segundo de Chomón (Pathé, n. 2116, 1908).

Sia i soggetti dei film “dal vero” sia questi elementi fantastici ritornano non solo nel catalogo Pathé, ma anche nei film di argomento giapponese delle altre case francesi del periodo. Anche in Italia ritroviamo al fianco dei film “dal vero” sulla Guerra Russo-Giapponese e delle scene di sport come *Grande lotta giapponese (Sumo-Goninuhi)* (Milano Films, maggio 1911)¹⁹, ancora una volta dei film “a soggetto” con giocolieri come *Giocoliere giapponese* (Ambrosio e C., 1906) o *Fantasia giapponesi* (Cines, 1907)²⁰.



Fig. 14 Una danza con parasole dal film *Le farfalle* (Cines, 1908).

Ma è un film coevo a quelli di de Chomón sopra citati, *Le farfalle* (Cines, 1908), che più riunisce le caratteristiche che abbiamo delineato. Il film²¹ narra di un collezionista giapponese di insetti che cattura in una gabbia una farfalla bianca, grazie all'aiuto di alcune fanciulle, che cominciano prontamente una danza con dei parasole, al suono di uno *shamisen*. Il gruppo trascina la farfalla all'interno di una casa e continua la danza finché non sopraggiunge l'amato della farfalla (un farfallone nero) per liberarla. La farfalla bianca fugge, mentre il crudele collezionista taglia le ali al suo salvatore; l'uomo viene però punito da un gruppo di "farfalle-serpentine" che lo circondano. La danza è ancora una volta fondamentale padrona di questo delizioso film, che utilizza un'ambientazione giapponese, determinata da quinte dipinte, parasole e fanciulle vestite da geishe, per stupire e meravigliare lo spettatore, anche grazie ai bei colori pronti a sottolineare proprio i dettagli "giapponisti", come i vestiti delle farfalle, gli ombrelli, per poi esplodere nella coloratissima danza serpentina finale (fig. 14).

Con l'arrivo degli anni Dieci vengono girati sia in Italia che dalle case francesi dei veri e propri film drammatici derivati dal teatro tradizionale giapponese, dove i protagonisti sono geishe, samurai e dove si vedono combattimenti di sciabole e storie di amore-morte. Fra questi possiamo citare *La geisha* (n. 3824, S.A.P.F. Pathé, 1910), dove una giovane geisha è contesa fra due pretendenti, che si sfidano a duello causando il suicidio della fanciulla, o *La Trahison du daimio* (Japanese Film, 1912), dove nonostante il film sia girato dalla Pathé in Giappone e gli interpreti siano giapponesi, i duelli di sciabole avvengono in salotti riccamente decorati più che negli austeri interni delle case tradizionali giapponesi. Dramma e avventura si mescolano invece nel film di Luigi Maggi *L'uomo giallo* (Ambrosio, 1913, con la fotografia di Vitrotti). Yotono, tenente di vascello della marina giapponese vuole impadronirsi dei piani di sbarramento del canale di Panama, in mano al sergente americano Thompson. Per conquistarli il "perfido uomo giallo" concede la moglie (interpretata da Fernanda Negri Pouget) al sergente e, mentre i due consumano la notte d'amore, ruba i piani introducendosi nella casa col pretesto di un incendio. La volubile donna, che nel frattempo si è innamorata del sergente, vuole restituire i piani all'amante, ma i due vengono uccisi da Yotono. Nella pubblicità del film l'Ambrosio descrive i giapponesi come "figli del Sol Levante piccoli e agguerriti, che dopo essersi appropriati delle nostre armi e delle nostre arti, sognano di estendere il loro sguardo cupido verso il Pacifico"²². Questo film evidenzia come stia cambiando la visione del Giappone nell'immaginario italiano nel clima irredentista che precede lo scoppio della Grande Guerra: da Paese di curiosi esotismi, diviene temibile per la sua agguerrita marina, un impero che contribuirà, da lì a poco, al conflitto mondiale alleandosi con la Russia. Questa nuova immagine del Giappone sarà portata alle estreme conseguenze negli anni del fascismo, quando il Giappone viene ammirato e preso come riferimento dal regime, come esempio di stato monarchico moderno che riesce a far convivere una tradizione millenaria non stereotipata con una moderna industria in espansione e una temibile efficienza bellica, fino all'alleanza nella Seconda guerra mondiale.

Conclusioni

Il cinematografo ha quindi un ruolo fondamentale per la conoscenza "visiva" del Giappone in Europa. Attraverso le *vues*, divulga ai ceti sociali meno benestanti e meno acculturati quei soggetti già noti attraverso xilografie e fotografie e che documentano una società in via di scomparsa, immagini esotiche che già avevano creato le estetiche del "giapponismo", sia pure con un approccio diverso rispetto a quello riservato ad altri popoli considerati "primitivi" il cui progresso viene ritenuto dipendente dal colonialismo. Come si è già rilevato i primi filmati in Giappone si rifanno principalmente ai soggetti dell'iconografia tradizionale su cui si era costruito il mito di una rappresentazione ideologica occidentale.

La documentazione della Guerra Russo-Giapponese segna il punto più alto della fotografia

realistica giapponese del periodo, come abbiamo detto, ma anche delle prime riprese di una guerra “vera”, non truccata. Buona parte dei “dal vero” e dei film “a soggetto” francesi e italiani si rifanno invece a quell’immagine del Giappone creata dalla letteratura e dalla lirica, e in ciò rientrano in quel “giapponismo” dove l’esotismo lievita attorno a samurai, geishe, danzatrici, acrobati, duelli e amori infelici, tutte figure di un passato ormai tramontato, ma fissato “a colori” nell’immaginario occidentale dalle xilografie e dalle fotografie della Scuola di Yokohama.

Elena Nepoti

¹ Il termine viene utilizzato per la prima volta da Philippe Burty, per delimitare un nuovo campo di studi etnografici, artistici e storici derivati dalle arti giapponesi. Inserito nel più vasto ambito dell’Orientalismo europeo, il “Giapponismo” si diffonde a partire dall’Esposizione mondiale di Londra del 1862, la prima alla quale il Giappone partecipa, e dove è lo stesso Arthur Lasenby Liberty ad occuparsi della vendita degli oggetti giapponesi esposti. Pittori, musicisti, letterati italiani e francesi si lasciano fin da subito influenzare dall’arte giapponese e nascono sia in Italia che in Francia collezioni museali dedicate a questi oggetti. Per un quadro dell’influenza del Giappone sulle arti europee si vedano ad esempio: Flavia Arzeni, *L’immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1987; Adolfo Tamburello (a cura di), *Italia - Giappone 450 anni*, vol. I, Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente di Roma e Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, Roma-Napoli, Il Torcoliere, 2003; Lionel Lambourne, *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*, London-New York, Phaidon, 2005; Edward Said, *Orientalism*, London, Penguin, 1978, tr. it. *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2001.

² “Panorama internazionale automatico”, *Il Resto del Carlino*, 14 novembre 1897, p. 3 e “Panorama in Piazza Nettuno”, *Il Resto del Carlino*, 15 marzo 1898, p. 3.

³ Ad esempio si veda la Serie n. 161 della ditta francese Mazo con 20 quadri intitolati *Il Giappone moderno* dove si vedono con i relativi commenti: i templi scintoisti (nn. 1-8), le donne giapponesi intente alla *toilette* (nn. 11-12), musiche e strumenti tradizionali (nn. 13-15), danzatrici (n. 16), atleti (n. 17), attori (n. 18), feste (nn. 19-22), giardini (n. 23) e scene di vita comune. Cfr. Roberto da Nove, *Centosettanta orditure di conferenze con proiezioni*, Vicenza, Società Tip. Fra Cattolici Vicentini, 1915, pp. 599-602.

⁴ Per una discussione sulle rappresentazioni dell’esotico nel cinema muto si veda Alessandra di Luzio, “*East is East and West is West, and never the twain shall meet*”: *l’immaginario esotico e orientale nei modelli di rappresentazione del cinema muto*, in Giovanna Franci, Maria Giuseppina Muzzarelli (a cura di), *Il vestito dell’altro. Semiotica, arti, costume*, Milano, Lupetti, 2005, pp. 123-147. Riguardo all’influenza del Giappone sul cinema americano cfr. Gregory A. Waller, *Japan on American screens, 1908-1915*, in Richard Abel, Giorgio Bertellini, Rob King (eds.), *Early Cinema and the “National”*, Eastleigh, John Libbey, 2008, pp. 137-150.

⁵ Cfr. Francesco Paolo Campione, *Giappone all’albumina*, in Francesco Paolo Campione, Marco Fagioli (a cura di), *Ineffabile perfezione. La fotografia del Giappone. 1860-1910*, catalogo dell’esposizione (Lugano, Museo delle Culture, ottobre 2010-febbraio 2011), Firenze-Milano, Giunti, 2010, pp. 13-49, in particolare pp. 18-19.

⁶ Il termine è ripreso dai due volumi di fotografie scattate in Giappone e pubblicati da Felice Beato nel 1868. La prima parte, *Views of Japan*, raccoglie immagini di paesaggi, villaggi e città, mentre la seconda, *Native Types*, mostra un vero e proprio “catalogo” dei protagonisti della vita quotidiana di Yokohama. Per questo argomento si rimanda a: Claudia Gabriele Philipp, Dietmar Siegert, Rainer Wick (a cura di), *Felice Beato: Viaggio in Giappone 1863-1877*, Milano, Motta Editore, 1991.

⁷ Cfr. F. P. Campione, *op. cit.*, p. 22.

⁸ Da qui in poi, per i film citati si rimanda a Michelle Aubert, Jean Claude Seguin, *La Production cinématographique des frères Lumière*, Parigi, BIFI, 1996.

⁹ Cfr. Philippe Jacquier, Marion Pranal (a cura di), *Gabriel Veyre, opérateur Lumière*, Lyon-Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1996.

¹⁰ “È certo che ogni europeo dopo un certo tempo di soggiorno e quando l’incanto della prima impressione si sarà dissolto, prova un sentimento di sgomento, di disagio. Sente che non c’è nessuno da lui, che è appena tollerato poiché è in un paese nemico. Sotto la maschera divertente del kourouma, così come sotto l’ossequiosità del mercante si ha l’impressione che grattando un poco si troverebbe un vecchio lievito di odio verso lo straniero che fermenta nelle vene dei giapponesi da circa vent’anni”. (*Ivi*, p. 273).

¹¹ *Ivi*, p. 279.

¹² Veyre conclude con le parole “paradiso dell’ambiguo” le sue note incompiute sul Giappone, riferendosi però al curioso effetto che ha sullo spettatore europeo nel teatro giapponese il momento culminante del dramma, interpretato da soli uomini, anche nelle parti femminili. *Ivi*, p. 281.

¹³ Cfr. Joseph L. Anderson, Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, New York, Princeton University Press, 1959 (trad. it. *Il cinema giapponese*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 24).

¹⁴ Cfr. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, vol. II, Parigi, Denoël, 1951 (trad. it. *Storia generale del cinema*, vol. II, Torino, Einaudi, 1967, p. 497).

¹⁵ Per i film Pathé citati si faccia riferimento a Henry Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Charente, Henri Bousquet, 1994, e alla filmografia Pathé della Fondation Jérôme Seydoux consultabile collegandosi al sito (<http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/site/index.html>).

¹⁶ *Ibidem*, alla voce corrispondente.

¹⁷ Il film è visibile interamente collegandosi al sito Europa Film Treasures, all'indirizzo (http://www.europafilmtreasures.it/PY/252/vedi-il-film-i_kiriki_-_acrobati_giapponesi).

¹⁸ F. Arzeni, *op. cit.*, p. 33. Su Loie Fuller si rimanda cfr. anche Giovanni Lista, *Loie Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Parigi, Hermann, 2006.

¹⁹ Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2002, pp. 218-219. In questo testo si trovano anche i titoli dei film "dal vero" italiani dedicati alla Guerra Russo-Giapponese.

²⁰ Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano. I film dei primi anni, 1905-1909*, Torino-Roma, Nuova ERI-RAI/Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 39 e 80.

²¹ Per alcune notizie sul film: *ivi*, p. 146. La versione per il mercato americano è conservata in Francia al Lobsters Film ed è visibile integralmente all'indirizzo (<http://www.europafilmtreasures.eu/PY/249/see-the-film-butterflies>).

²² Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro, 1913*, Torino-Roma, Nuova ERI-RAI/Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p. 322.

Orientalismo nel cinema muto italiano Una seduzione coreografica

L'orientalismo nel cinema muto si è spesso manifestato attraverso la danza, forma di seduzione per eccellenza, che tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento venne fortemente influenzata dalla dilagante fascinazione occidentale per l'Oriente, sia nelle forme del balletto che per quanto riguarda l'allora nascente danza moderna. L'arte tersicorea, in quanto spettacolo del movimento, è un *topos* ricorrente del primo cinema e più in generale interviene spesso all'interno del cinema muto, che per ovvie ragioni insiste più sull'interpretazione fisica che su quella verbale. Dunque l'Oriente impronta di sé la danza internazionale e questa è a sua volta motivo cinematografico ricorrente: ne deriva che le varie cinematografie nazionali, durante il primo decennio del Novecento, risultano "coreograficamente" affette dalla *maladie d'Orient*. Ci occuperemo qui del caso italiano, la cui produzione del periodo muto è ricca di scene di danza. Tra queste ne sceglieremo alcune di chiara matrice orientalista, per sottoporle a un'approfondita analisi filmica e del gesto coreografico. Prima di giungere a questa fase analitica, sarà opportuno procedere a una definizione preliminare del concetto di orientalismo e del quadro storico-antropologico e culturale di riferimento.

Per una definizione di "orientalismo"

Qualsiasi riflessione sul concetto di orientalismo non può prescindere oggi dal celebre saggio del 1978¹, in cui Edward Said, oltre a definire inequivocabilmente il campo d'indagine individuato dal termine, ne descriveva analiticamente le principali tappe evolutive, mediante un approccio interdisciplinare. È dunque a quel testo che faremo riferimento, per la necessità di chiarire *d'abord* quale sia il nostro oggetto di riflessione, segnatamente nelle sue contaminazioni con la danza e il cinema, arti del movimento che nel fervore culturale a cavallo tra Ottocento e Novecento, trovano innumerevoli occasioni d'incontro.

Said definisce l'orientalismo come quella "branca specialistica del sapere", il cui "inizio nell'Occidente cristiano viene di solito fatto coincidere col Concilio di Vienne del 1312, nel corso del quale fu decisa l'istituzione di una serie di cattedre di 'arabo, greco, ebraico e siriano a Parigi, Oxford, Bologna, Avignone e Salamanca²". Egli identifica dunque l'origine del fenomeno con l'istituzione delle prime cattedre di lingue orientali in Europa, descrivendolo così come una disciplina accademica e dimostra come l'orientalismo sia essenzialmente un prodotto dell'Occidente: "Una sorta di proiezione occidentale sull'Oriente con la volontà di dominarlo, prima intellettualmente poi anche materialmente³". Ma soprattutto chiarisce l'ambito teorico

ascrivibile al concetto di “Oriente”, tentando di delinearne i confini geografici, culturali, linguistici ed etnici, dandone così una definizione, pur provvisoria e suscettibile di variazioni nel corso tempo⁴: se ne ricava un territorio che grossomodo si estende dal Marocco alla Cina, nel grande calderone che diviene l’orientalismo a metà Ottocento.

Con un salto funambolico funzionale al nostro discorso, da quel fatidico 1312 giungiamo al 1798, quando l’invasione napoleonica dell’Egitto aprì la strada all’orientalismo moderno⁵. L’occupazione francese impresso una forte accelerazione all’interesse occidentale nei confronti dell’Oriente, anche per effetto della *Description de l’Égypte*⁶ sull’*humus* culturale europeo: grazie alla campagna napoleonica si andava ampliando il bagaglio di suggestioni, immagini e conoscenze a disposizione degli orientalisti per *creare* un Oriente “addomesticato” e dunque meno pericoloso⁷. Certo l’orientalismo nei secoli XIX e XX ebbe un’ampia diffusione anche perché le distanze geografiche si ridussero⁸, cosicché l’Europa colonialista che andava alla ricerca di nuovi mercati e risorse da sfruttare trasformava l’orientalismo stesso “da discorso di dotti a istituzione imperiale⁹”. Fatto sta che in seguito alla spedizione napoleonica nacque una nutrita serie di opere artistiche e letterarie, ad opera di pittori come Delacroix e Decamps e scrittori come Nerval e Flaubert, per fare alcuni esempi.

Orientalismo coreografico: la matrice letteraria

Sia per Nerval che per Flaubert vale la stessa considerazione: “Le loro opere di ispirazione orientale costituiscono una parte significativa della loro *oeuvre* complessiva¹⁰”. Basterà qui ricordare per il primo *Voyage en Orient* (1851¹¹) e per il secondo il *Voyage en Égypte* (1849-50). Per entrambi, nota ancora Said “figure femminili come Cleopatra, Salomé e Iside ebbero un significato speciale; e non si può in alcun modo ritenere casuale che nelle loro opere ambientate in Oriente, così come nei loro viaggi laggiù, essi abbiano particolarmente valorizzato tipi femminili di tale genere leggendario, riccamente suggestivo ed evocativo¹²” e più avanti scrive: “Negli scritti di viaggiatori e romanzieri [...] la donna è quasi sempre una creazione delle fantasie di predominio dell’uomo; esprime una illimitata sensualità, è più o meno stupida e, soprattutto, disponibile. La Kuchuk Hanem di Flaubert è il prototipo di tali caricature¹³”.

A tal proposito è sintomatico che allorché Flaubert introduce nella sua produzione letteraria dei personaggi femminili orientali, per connotarli della loro proverbiale sensualità, li ritragga reiteratamente mentre danzano o alla danza alludono. È così in *Salammbô*¹⁴ (1862-1879), ne *La tentation de Saint Antoine* (soprattutto nella prima delle sue tre redazioni¹⁵, che contiene la descrizione di una danzatrice che balla con un aspide) e in *Hérodias* (1877, è il terzo dei *Trois contes*) ad esempio, dove l’autore ricorre alla danza quale veicolo di seduzione esotica, che conferma un’immagine stereotipata della donna orientale. Nell’edizione de *La tentation de Saint Antoine* del 1874, tra i numerosi riferimenti coreutici (termini come *danse* e *danseuse* compaiono innumerevoli volte nel testo) figura l’espressione “je danse comme une abeille”¹⁶.

Quella stessa “danza dell’ape” affiorava dalle pagine del *Voyage en Égypte*, proprio nelle sensuali movenze di Kuchuk Hanem¹⁷ e da quelle stesse pagine emerge anche il referente della danza di Salomé, così come l’autore la descrive minuziosamente in *Hérodias*¹⁸. Ancora nel *Voyage* si trova: “Kuchuk si è spogliata ballando. Quando si è nudi, si tiene solo un fisciù¹⁹ con cui si fa il gesto di nascondersi e si finisce col gettar via il fisciù; ecco in cosa consiste l’ape. [...] Dopo aver saltato con quel famoso passo, con le gambe che passavano l’una davanti all’altra, è ritornata ansimando a coricarsi sull’angolo del divano, dove il suo corpo si muoveva seguendo il tempo²⁰”. Da *Hérodias* a Kuchuk, non solo torna il medesimo passo (le gambe che passano l’una davanti all’altra), ma scopriamo che la danza dell’ape è una sorta di *striptease d’antan*, assimilabile alla proverbiale “danza dei sette veli” di Salomé, così come ce l’hanno consegnata la tradizione e il dramma di Wilde ad essa intitolato (1893).

Balletto e danza moderna: nel segno dell'orientalismo

Seguendo il *fil rouge* dell'orientalismo siamo arrivati all'ultimo decennio dell'Ottocento, quando la dilagante voga orientale, oltre alla pittura e alla letteratura, contagia anche l'arte coreutica occidentale, che in quel periodo era interessata da una forte spinta innovatrice²¹. Se la compagnia dei Ballets Russes (Parigi, 1909-1929) fondata da Sergej Djaghilev con i migliori artisti del Teatro Mariinskij, segnò un capitolo importante per la nascita del "balletto moderno"²², è nell'America del secondo Ottocento che vanno ricercate le origini della danza moderna e segnatamente in tre figure mitiche: Loïe Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis, le tre pioniere della danza libera, che si formarono forse inconsapevolmente nel segno del magistero di François Delsarte, i cui principi pedagogici per attori, cantanti lirici e oratori, furono diffusi negli Stati Uniti dal suo allievo Steele McKaye²³. Ciò che ci interessa qui sottolineare è il fatto che due su tre delle pioniere della coreutica moderna crearono la propria danza nel segno dell'orientalismo. Difatti eccetto la Duncan – che si rifaceva alla teatralità dell'antica Grecia e per la quale dunque l'esotismo coincise con un'altrove "cronologico" anziché spaziale – attinsero ampiamente all'immaginario orientalista sia Loïe Fuller²⁴, la cui *Danse Serpentine* (1892) altro non era in fondo che una rivisitazione della proverbiale danza dei veli²⁵, che Ruth St. Denis, il cui capolavoro, *Radha. La danza dei cinque sensi* (1906), metteva in scena una dea indiana. Sappiamo inoltre che Ruth St. Denis si trovava a Parigi nel 1900, anno nel quale la città ospitò l'Esposizione Universale nell'ambito della quale le danze orientali furono "presentate pubblicamente dalle delegazioni giavanesi, siamesi e giapponesi"²⁶. In quella stessa Esposizione "a tal punto era arrivata la sete del diverso, che [...] Cléo De Mérode danzatrice francese, di buona formazione accademica²⁷, dovette esordire in una serie di 'danze cambogiane' che poi divennero il suo cavallo di battaglia per molti anni. Il pubblico [...] non rifiutò la contraffazione di Cléo De Mérode, al contrario: la curiosità che si era fatta desiderio prendeva la strada della produzione in serie"²⁸.

La Fuller dal canto suo fu autrice di ben due spettacoli incentrati sulla figura di Salomè, il primo nel 1895 e il secondo nel 1907, la base dei quali era ancora una volta la *Serpentina* in varie versioni, mista a sequenze mimiche. A tal proposito è Patrizia Veroli, in un recente e accurato testo sulla Fuller, a condensare il portato orientalista nella danza serpentina: "La descrizione di linee serpentine d'altro canto ha caratterizzato la visione delle danze orientali, quelle reali, ma molto più spesso quelle immaginarie, da parte di tutta una pletora di artisti che negli ultimi decenni dell'Ottocento ne fecero la sigla di un Oriente in gran parte inventato. [...] Già la *Serpentine* di Loie si prestava ad essere percepita in questa chiave"²⁹.

Vi era quindi, sia da parte della Fuller che della St. Denis, la consapevolezza di portare in scena l'Oriente, attraverso la danza. Proprio la serpentina della Fuller, nelle innumerevoli versioni delle sue imitatrici, fu protagonista di svariati film del cinema delle origini³⁰. In effetti il cinema fin dai suoi albori ha attinto a vario titolo alla danza, in quanto spettacolo del movimento, che si prestava ad animare le prime inquadrature, fisse e autarchiche. Si pensi ad esempio al repertorio del *Phono-Cinéma-Théâtre*, presentato nella stessa Esposizione Universale di Parigi del 1900, la cui programmazione attinse a piene mani al repertorio del balletto classico.

L'orientalismo coreutico nel cinema muto italiano

Se l'Oriente "costruito" dall'orientalismo impronta di sé la danza internazionale a cavallo tra Ottocento e Novecento e la danza è a sua volta motivo cinematografico ricorrente transnazionale³¹, allora è lecito supporre che l'Oriente coreutico contagi anche la produzione cinematografica italiana del periodo muto. In effetti, già alla semplice lettura dei titoli e delle trame dei film italiani del periodo muto (1905-1931), risultano innumerevoli³² i film nei quali la danza gioca un ruolo, nelle sue varie forme, diegetizzate e non. Nel cinema muto italiano si ritrovano film di entrambe le

categorie, ma prenderemo qui in esame soltanto il caso delle danze diegetizzate, poiché è in quella specifica categoria di film comprensivi di scene di danza che l'orientalismo gioca un ruolo semantico e coreografico fondamentale.

Tra gli esempi rivelatori di uno stretto rapporto tra danza e orientalismo figura innanzitutto *Salomè*, il film che Ugo Falena realizzò per la Film d'Arte Italiana nel 1910³³. Protagonista della celebre “danza dei sette veli” era in quel caso Vittorina Lepanto, nei panni di una robusta Salomè (fig.1), che si muoveva attraverso una fantasiosa mescolanza di stilemi del balletto classico (come *tendu*, *développé* e *arabesque*) con movimenti riconducibili all'affermazione del modernismo coreutico in atto, sotto il segno dell'orientalismo, la cui cifra va ricercata nella torsione del busto (motivo ricorrente della serpentina), negli spostamenti di peso ottenuti esasperando il movimento del bacino e in una gestualità flessuosa che intendeva evocare l'immaginario orientalista coevo, esasperando i *cambré* della schiena e ricorrendo ai proverbiali sette veli³⁴.



Fig. 1 Vittorina Lepanto in *Salomè* (Ugo Falena, 1910)

Rinviando ad altra sede per l'analisi di quella coreografia³⁵, ci soffermeremo qui in particolare su un altro esempio di danza orientaleggiante diegetizzata all'interno di un film muto italiano. Il titolo in questione è *Come una sorella*³⁶. Si tratta di un film del 1912, realizzato da Vincent C. Dénizot per l'Itala Film di Torino, con la fotografia di Segundo de Chomón³⁷. È la storia di una stella del varietà, Nelly (Lydia Quaranta), che s'innamora del famoso aviatore John Kasalewsky (Giovanni Casaleggio) e pur di stargli vicino accetta di prendersene cura “come una sorella”. Poi, quando il giovane si fida con Kate (Bertha Nelson), la figlia di un milionario, Nelly si allontana da lui e trova lavoro in un ospedale, lo stesso dove finirà il ragazzo, in seguito a un incidente. Per Nelly sarà l'occasione di far innamorare di sé John, mentre la fidanzata si tirerà indietro di fronte alle pessime condizioni del giovane dopo l'incidente.

Le scene di danza presenti nel film sono in realtà due, ma quella che interessa il discorso orientalista è soltanto una, la prima³⁸, nella quale ci viene presentata Nelly come “la star dell'Alhambra³⁹”. Su 30'56” di durata complessiva del film, la danza arriva al minuto 01:00 e si protrae per quarantasette secondi⁴⁰, sufficienti a veicolare con pochi tratti una coreografia di chiara impronta orientale, la cui atmosfera seduttiva è esplicitata *in primis* dalla colorazione in rosso. La scena (figg. 2-7) si articola in quattro quadri⁴¹:



Fig. 2 Lydia Quaranta in *Come una sorella* (Vincent C. Dénizot, 1912)

1) Totale, colore giallo⁴². John e i suoi amici sono a teatro, in un palchetto frontale rispetto al palcoscenico, che la profondità di campo rivela sullo sfondo. Si apre il sipario e Nelly entra da destra⁴³; indossa un costume che diremmo “da odalisca”. Dopo aver indugiato in un primo passo “trattenuto”, Nelly inizia la danza portando il velo con cui è entrata – che sorregge con entrambe le braccia davanti a sé – alla sua sinistra. Accompagna il movimento con una marcata torsione del busto;



Fig. 3 Lydia Quaranta in *Come una sorella* (Vincent C. Dénizot, 1912)

2) con un raccordo di movimento il gesto termina nel quadro successivo, che è un'inquadratura frontale in figura intera di Nelly, su fondo nero. Si tratta della soggettiva di John e i suoi amici dal palchetto. È qui che interviene la colorazione in rosso⁴⁴, simbolo di passione. Poi Nelly sposta le braccia alla sua destra, sempre sorreggendo il velo e accompagnando di nuovo il gesto con la torsione del busto. Ora un fuoco rosso si frappone tra noi e la danzatrice⁴⁵. La coreografia termina con un giro di Nelly su se stessa su entrambi i piedi⁴⁶, a passo cadenzato, ancheggiando lievemente e portando il velo dietro le spalle.



Fig. 4 Lydia Quaranta in *Come una sorella* (Vincent C. Dénizot, 1912)



5. Lydia Quaranta in *Come una sorella* (Vincent C. Dénizot, 1912)

3) il fuoco centrale e il velo sono scomparsi; Nelly, sempre in figura intera, conclude la coreografia con un singolare inchino e sorge una “stella di fuochi”⁴⁷ che la incornicia (fig. 6). L’inchino è così articolato: le braccia sono stese e giunte in alto; dopo aver sfregato le mani Nelly apre le braccia e contemporaneamente si inginocchia sulla gamba destra.



Fig. 6 Lydia Quaranta in *Come una sorella* (Vincent C. Dénizot, 1912)

4) Quando si rialza, siamo già all'interno di una nuova inquadratura, un altro totale del palchetto teatrale, e la colorazione è tornata al giallo. Nelly, che inspiegabilmente ha di nuovo il velo, saluta un paio di volte il pubblico ed esce di scena a destra del palcoscenico, con relativa chiusura del sipario. Il pubblico del palchetto se ne va, uscendo a sinistra del quadro e così si conclude anche la scena.



Fig 7 Lydia Quaranta in *Come una sorella* (Vincent C. Dénizot, 1912)

È evidente che qui non c'è più niente della tecnica del balletto classico-romantico, mentre la presenza del velo, l'oscillazione delle braccia a sinistra e a destra, quel lieve e seducente ancheggiare e il movimento delle braccia, prima giunte in alto, che si spalancano dopo un gesto rituale, tutto rinvia a un immaginario orientalista che trova corrispondenza nelle descrizioni coreutiche letterarie, da Flaubert in poi. Ma è in primo luogo il costume il responsabile dell'immediato riconoscimento della danza come "di tipo orientale": gli ampi pantaloni stretti alla caviglia, la fuscaccia stretta in vita, il gilè ricamato sopra l'ampia camicia, un secondo velo in testa e la sovrabbondanza di gioielli, disegnano l'istantanea della figura che non a caso abbiamo fin dall'inizio identificato come odalisca. È ancora Flaubert nel *Voyage en Egypte* a descrivere l'effetto degli stessi ampi pantaloni indossati da Lydia Quaranta e "sostenuti da un'enorme cintura di

cachemire ripiegata più volte⁴⁸”, indosso ad alcuni ballerini: “Nei saluti e nelle riverenze, era la battuta d’arresto; i loro pantaloni rossi si gonfiano improvvisamente come palloni ovali, poi sembrano sciogliersi liberando l’aria che li gonfia⁴⁹”. Quegli stessi pantaloni che pochi giorni prima aveva visto indosso al danzatore Hassan el-Bilbesi, definendolo “acconciato e vestito da donna⁵⁰”. E il velo che con frattura evidente della continuità diegetica, scompare dopo il taglio di montaggio, non è forse proprio quel *fisciù* che Kuchuk Hanem gettava via nella sua “danza dell’ape”?



Fig. 8 Gianna Terribili-Gonzales in *Il fiore del deserto* (Cines, 1911)

Nello specifico della coreografia, quel giro su se stessa su entrambi i piedi che Nelly compie a passo ritmato, si era già visto quasi invariato nella *Salomè* di Falena (dove Vittorina Lepanto girava vorticosamente fino a cadere a terra esausta) e torna in forma simile ne *Il fiore del deserto*⁵¹ (Cines, 1911⁵²), un altro film che ben esemplifica la convergenza di orientalismo e modernismo coreutico nel cinema muto italiano, attraverso le due scene di danza che contiene (figg. 8-9).



Fig. 9 Gianna Terribili-Gonzales in *Il fiore del deserto* (Cines, 1911)

In esse, sia nella prima – funzionale alla presentazione della protagonista, la danzatrice Lahmè interpretata da Gianna Terribili-Gonzales – che nella seconda – nella quale quest’ultima danza avvolta nelle spire di un serpente – figura il motivo coreografico ricorrente del giro su se stessa,

compiuto su entrambi i piedi, a passo cadenzato, segno evidente del fatto che si tratta di un *topos* orientalista piuttosto frequentato a quel tempo. Lo stesso vale per il velo, feticcio della seduzione orientale, che torna imprescindibile oggetto coreografico, in tutti e tre i film, a conferma di una tradizione occidentale per cui “il modo di abbigliarsi, le sole ‘apparenze esteriori’ (questo per l’appunto il significato latino di *habitus*) hanno costituito il modo più semplice attraverso il quale le popolazioni europee, dotti e gente comune, arrivarono a conoscere ‘gli altri’ senza per questo sentire il bisogno di approfondire altri aspetti culturali⁵³”. Insieme al velo, è questa a quanto sembra la coreografia della seduzione orientale nel cinema muto italiano: un giro su se stesso, ma su entrambi i piedi, perché l’Occidente non perda l’equilibrio, obnubilato dalle ammalianti moine delle danzatrici di un Oriente addomesticato, ma dal fascino pur sempre temibile.

Elisa Uffreduzzi

Note

¹ Edward Said, *Orientalism*, London, Penguin, 1978, tr. it. *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2007; le seguenti citazioni provengono dall’edizione italiana.

² *Ivi*, p. 56.

³ *Ivi*, p. 100.

⁴ *Ivi*, p. 57: “In linea di massima, sino alla metà del secolo XVIII gli orientalisti furono studiosi della Bibbia e delle lingue semitiche, esperti dell’islam oppure, dopo che i gesuiti ebbero stabilito intense relazioni con l’Estremo Oriente, sinologi. L’Asia centromeridionale non divenne preda accademica degli orientalisti prima della fine del Settecento”.

⁵ *Ivi*, p. 81.

⁶ *Description de l’Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’armée française, publié par les ordres de sa majesté l’empereur Napoléon le grand*, 23 voll., Imprimerie impériale, Parigi, 1809-1829.

⁷ E. Said, *op. cit.*, p. 92.

⁸ È del 1869 la costruzione del canale di Suez.

⁹ E. Said, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰ *Ivi*, p. 181.

¹¹ Cfr. la versione online dell’Enciclopedia Treccani, alla voce “Nerval” (<http://www.treccani.it/enciclopedia/gerard-de-nerval/#operen-1>).

¹² E. Said, *op. cit.*, p. 182.

¹³ *Ivi*, p. 206.

¹⁴ Gustave Flaubert, *Salammbô*, Parigi, Charpentier, 1879, p. 344. Per la versione in lingua italiana, cfr. Massimo Colensanti (a cura di), *Flaubert, tutti i romanzi*, Roma, Newton Compton, 2011, p. 382.

¹⁵ La prima risale al 1848-1849, la seconda al 1856 e la terza fu pubblicata nel 1874. Cfr. M. Colensanti, *Nota introduttiva all’opera*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 714.

¹⁶ Gustave Flaubert, *La tentation de Saint Antoine*, Parigi, Charpentier, 1874, p. 48. Per la traduzione italiana, cfr. M. Colensanti (a cura di), *op. cit.*, p. 728.

¹⁷ Cfr. Luca Pietromarchi (a cura di), Gustave Flaubert, *Viaggio in Egitto*, Como-Pavia, Ibis, 2004, p. 121.

¹⁸ Gustave Flaubert, *Trois contes*, Parigi, Charpentier, 1877, pp. 238-241. Per la versione in italiano, cfr. M. Colensanti (a cura di), *op. cit.*, pp. 842-843.

¹⁹ Cfr. la definizione riportata dall’enciclopedia Treccani online (<http://www.treccani.it/vocabolario/fisciu/>): “S. m. [dal fr. fichu, sostantivazione di fichu part. pass. di ficher “ficcare”: propr. “messo in fretta, alla meglio”]. Fazzoletto di forma triangolare, con gale o frange, di stoffa leggera o di lana, di seta o di merletto, usato dalle donne, spec. nel passato, come elegante drappaggio per coprire le spalle e il petto”.

²⁰ Cfr. L. Pietromarchi (a cura di), *op. cit.*, p. 123.

²¹ Cfr. Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2002, cap. VIII.

²² *Ivi*, p. 146.

²³ *Ivi*, p. 154.

²⁴ Per un approfondimento su Loïe Fuller, cfr. Tom Gunning, “Loïe Fuller and the Art of Motion”, in Leonardo Quaresima, Laura Vichi (a cura di), *La decima musa*, Udine, Forum, pp. 25-34; Ann Cooper Albright, *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, Middletown, Wesleyan University Press, 2007; Rhonda K. Garelick, *Electric Salome: Loïe Fuller’s Performance of Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 2009; Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Parigi, Stock-Somogy, 1994; Sally R. Sommer, “Loïe Fuller, la fata della luce”, in Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 237-253.

²⁵ Cfr. Elisa Uffreduzzi, *Salomé, modern dance and the liberation of female body in early cinema*, relazione tenuta al convegno internazionale “Doing Women’s Film History: Reframing Cinema Past & Future”, Centre for Research in

Media and Cultural Studies, University of Sunderland, 13-15 Aprile 2011, scaricabile online a questo indirizzo (<http://wfh.wikidot.com/dwfh-full-programme>). La serpentina si basava sul movimento impresso alla stoffa dell'ampio costume attraverso lunghe bacchette cucite al suo interno e mosse dalle braccia della danzatrice, mentre girava vorticosamente su se stessa. Cfr. i brevetti depositati dalla stessa Fuller, riportati in Patrizia Veroli, *Louie Fuller*, pp. 313 e sgg.

²⁶ A. Pontremoli, *op. cit.*, p. 157.

²⁷ Si tratta della stessa Cléo De Mérode che in quella medesima edizione dell'Esposizione Universale partecipò ai film del Phono-Cinéma-Théâtre.

²⁸ Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 315.

²⁹ P. Veroli, *op. cit.*, pp. 200-201.

³⁰ Alcuni esempi: *Annabelle Serpentine Dance* (Thomas A. Edison, 1894, interprete Annabelle Withford Moore); *Danse Serpentine n. 765* (Louis Lumière, 1896, interprete ignota); *La Création de la Danse Serpentine* (Segundo de Chomón, 1908, interpreti ignote), ecc. In molti di questi film è interessante l'uso del colore per restituire l'effetto delle luci policrome utilizzate nello spettacolo teatrale originale. Cfr. Federico Pierotti, *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Recco-Genova, Le Mani, 2012, pp. 30-32 e p. 34.

³¹ Per maggiori approfondimenti sul tema della danza e il ritmo nel cinema muto si segnalano in particolare: Laurent Guido, *L'âge du Rythme: cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Losanna, Payot, 2007; Id., "Rhythmic Bodies/Movies: Dances as Attraction in Early Film Culture", in Wanda Strauven, (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded: Film Culture in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 139-156; Erin Brannigan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, Oxford, Oxford University Press, 2011; Gaylyn Studlar, "'Out-Salomeing Salome': Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism", in Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar (a cura di), *Visions of the East: Orientalism in Film*, Londra, I.B.Tauris, 1997, pp. 99-128.

³² Dallo spoglio dei 21 volumi de *Il cinema muto italiano (1905-1931)* di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1980-1996, risultano numerosi i film dalla cui trama è lecito supporre che vi fosse una scena di danza. Come è noto, molti di questi sono andati perduti, tuttavia ne citeremo qui alcuni a titolo d'esempio, dei quali è stata verificata la reperibilità e che, a fronte della visione, hanno confermato la presenza di scene di danza: *Il bacillo della debolezza* (Cines, 1912), *In assenza dei padroni* (Cines, 1912), *Il supplizio dei leoni* (Luigi Mele, 1914), *Kri kri balla* (Cines, 1915), ecc., nonché *La nave* (1921), di Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni, con la celebre danzatrice Ida Rubinstein.

³³ Il film è giunto fino a noi mutilo di quello che presumibilmente doveva essere l'ultimo quadro, stando alla copia conservata presso La Cineteca del Friuli (Gemona). Titolo copia: *Salomè*, lunghezza originale: 285m, lunghezza copia (nitrate, 35 mm) Cineteca del Friuli: 225m. Durata della versione digitalizzata ricavata da tale copia: 07' 56". Da un confronto fra tale copia e il testo dell'omonimo dramma teatrale di Oscar Wilde (1893), cui il film si attiene fedelmente, si deduce la mancanza del solo ultimo quadro.

³⁴ Da Elisabetta Simeons Bongi, *Dizionario sintetico dei termini del balletto classico*, Firenze, Diple, 2008: *Tendu*: teso, esteso; ad esempio in "battement tendu" (p. 53). *Arabesque*: posizione del corpo visto di profilo, con il peso su una gamba mentre l'altra è distesa all'indietro ad angolo retto e le braccia possono assumere diverse posizioni (p. 18). *Développé*: sviluppato; movimento nel quale la gamba operativa è alzata piegata e lentamente estesa verso una posizione aperta in aria (p. 29). *Cambré*: arcuato; il corpo è piegato all'altezza della vita in tutte le direzioni, mentre la testa segue il movimento del corpo (p. 26).

³⁵ Per la puntuale analisi della scena della danza dei sette veli nel film di Falena si rinvia a E. Uffreduzzi, *op. cit.*, pp. 3-5. Si noti che a funzionare da settimo velo era in quel caso la sopravveste che Vittorina Lepanto/Salomè si toglieva prima di iniziare a danzare.

³⁶ Copia del film presa in esame (nitrate, 35mm) conservata presso Eye Library (Amsterdam). Titolo copia: *Noodlottige Luchtvaart*, lunghezza originale: 773/825m, lunghezza copia: 590m, durata della copia (digitalizzata) visionata: 30' 56".

³⁷ Cfr. Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, "Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1912 prima parte", *Bianco & Nero*, vol. LV, n. 1-2, 1994, pp. 113-115.

³⁸ La seconda scena fa parte della sequenza di un ballo che si svolge durante un ricevimento, in un'elegante casa alto-borghese.

³⁹ Cfr. didascalia "Nelly, de ster van de Alhambra", nella copia visionata presso Eye Library (Amsterdam). Vedi nota n. 36.

⁴⁰ Dei quali la danza vera e propria occupa solo quattordici secondi (01:10-01:24).

⁴¹ In pratica la suddivisione in quattro quadri simula un raccordo sull'asse.

⁴² Probabilmente si tratta di un'imbibizione.

⁴³ Destra, vista frontalmente.

⁴⁴ Cfr. nota n. 42.

⁴⁵ Probabilmente si tratta di una sovrimpressione. Il fuoco suggerisce la presenza di uno dei due bracieri in proscenio, parte della scenografia e visti nella prima inquadratura.

⁴⁶ Diverso dalla *pirouette*: "Un giro completo del corpo su di un piede". E. Simeons Bongi, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁷ Di nuovo, probabilmente in sovrimpressione.

⁴⁸ L. Pietromarchi (a cura di), *op. cit.*, p.92.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 93-94.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 68-69.

⁵¹ Copia del film presa in esame (nitrato, 35mm) conservata presso Eye Library (Amsterdam). Titolo copia: *Il fiore del deserto*. Titoli in tedesco. Lunghezza originale: 198m, lunghezza copia: 180m, durata della copia (digitalizzata) visionata: 09' 01".

⁵² Cfr. A. Bernardini, V. Martinelli, *op.cit.*, pp. 189-190.

⁵³ Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 40.

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Speciale

Il giapponismo fra teatro, cinema e pittura Viaggio nelle fonti del primo adattamento cinematografico di *Madame Butterfly*¹

Introduzione

Prima di affrontare il tema dell'Oriente nel teatro e nel cinema all'inizio del Novecento, è necessario riflettere velocemente sul rapporto fra il teatro e il cinema². Il legame tra le due arti è stato oggetto di numerosi studi e approfondimenti ed è talmente scontato fin dalle origini dell'arte stessa del cinema che trova nella spettacolarità una delle sue ispirazioni predominanti e una componente così importante, che qui vi si accennerà esclusivamente come introduzione. Quello che preme, invece, è sottolineare come anche il teatro musicale, ossia l'opera lirica, sia stata una musa ispiratrice delle prime produzioni cinematografiche internazionali e continui tutt'ora a esserlo³. Molti soggetti sono passati dal teatro recitato all'opera in musica e, dopo aver raggiunto una notorietà straordinaria in questa veste, sono stati adattati per il cinema, scegliendo come propria fonte d'ispirazione lo stesso testo teatrale da cui era nato lo spettacolo musicale, accompagnandolo poi in alcuni casi con i brani più famosi della stessa opera. In questo modo il rapporto tra la cultura narrativa, quella teatrale e musicale e quella cinematografica creano una moderna dialettica spettacolare articolata in quella ricerca di opera d'arte totale in cui il cinema perfettamente si coniuga. Si è parlato di scambi, di contaminazioni, di contiguità fra teatro e cinema, ma, semplificando la questione, si potrebbe dire che ambedue le arti trovano nel tempo e nel movimento il loro modo di espressione o per meglio dire, "l'affinità fra teatro e cinema è innanzitutto basata sul concetto di *rappresentazione dinamica*, che a sua volta costituisce il fondamento su cui si sviluppa l'idea di teatralità"⁴. A questo proposito è importante leggere gli scritti, ormai datati, ma sempre fondamentali di Carlo Ludovico Ragghianti⁵ che pone l'attenzione sul teatro come forma di arte che si basa sull'oggettivazione del tempo. Inoltre, come afferma Antonio Costa:

Un legame ancora più stretto, all'insegna delle arti della visione, viene stabilito da Ragghianti tra il cinema e il teatro. Egli considera la storia del cinema come un capitolo della storia del teatro, un teatro inteso ovviamente come "arte della visione". Il teatro come *visione*, come spettacolo ottico, s'afferma appunto nell'Ottocento, il secolo che si conclude con l'invenzione del cinema. Ed è a quel tipo di teatro, trionfo della pura spettacolarità e del visivo sulla dimensione letterario-drammaturgica che trae origine, secondo Ragghianti, lo spettacolo cinematografico⁶.

E se si pensa all'opera in musica, questo stretto rapporto tra la meraviglia e il movimento nasce nell'ambito dell'opera in musica barocca ed è singolare ritrovare sottolineata questa stessa corrispondenza in quanto scritto da Pietro Gonzaga alla fine del Settecento sull'opera come forma

di spettacolo che più ha bisogno delle arti del tempo e di quelle dello spazio, unite alle visioni artificiali⁷.

Novella, dramma, opera: le fonti letterarie

Nel teatro musicale, l'Oriente ha sempre esercitato un fascino particolare, frequentissimi sono i soggetti immaginati nel teatro in musica a partire da Apostolo Zeno, da Metastasio, per arrivare poi alle opere di W. Amadeus Mozart e Gioachino Rossini, per fare gli esempi più noti⁸. Nell'Ottocento avanzato, l'interesse si sviluppa con nuove declinazioni, fino quasi a poter parlare di un Orientalismo come vero e proprio genere teatrale, così come avviene nella pittura. L'immagine dell'Oriente presente nei film dei "primi tempi" è indubbiamente legata a quanto avviene nel teatro e in quello musicale in particolare, nell'epoca in cui l'opera è lo spettacolo più diffuso, popolare e amato, dove l'idea di portare in scena un mondo lontano, sconosciuto, esotico esiste da sempre e nella seconda metà dell'Ottocento diviene il soggetto più percorso⁹.

In questo panorama *Madama Butterfly* può costituire un esempio indicativo, tanto più se si considera che quando Puccini si accinge a comporre la musica per questo soggetto, nel 1901, un vasto complesso di eventi culturali *fin-de-siècle* ha già attirato l'attenzione sul tema del "vero Oriente"¹⁰. Infatti ciò che spinge Puccini verso questa scelta, sin dall'inizio, è la volontà di andare oltre, di superare i luoghi comuni o gli stereotipi che avevano portato alla rappresentazione di soggetti orientali in opere simboliste e fantastiche come l'*Iris* di Mascagni. Il compositore propone e impone un "Giappone vero..."¹¹ e per raggiungere questo scopo, dispone di fonti che, fino ad alcuni anni prima, non si sarebbero potute nemmeno immaginare. E per comprendere quanto egli partecipi in modo assolutamente personale e anomalo alla tendenza artistica definita Orientalismo, basta ricordare che il compositore decide di musicare questo testo, dopo aver assistito alla rappresentazione a Londra, senza comprendere una parola di quanto pronunciato dagli attori, poiché Puccini non conosce la lingua inglese. Quello che egli vede al Duke of York's Theatre di Londra è il dramma di David Belasco, *Madame Butterfly Tragedia giapponese*¹², tratto dalla novella di John Luther Long, pubblicata nel 1898¹³, intitolata *Madame Butterfly (Farfalla)* che a sua volta si può in qualche modo far derivare da *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti¹⁴.



Fig. 1

Le realizzazioni cinematografiche di questo soggetto utilizzano la stessa fonte dell'opera, la novella di Long, per restituirne comunque visioni e letture sempre condizionate da quanto è stato realizzato e interpretato in teatro. Nella prima versione cinematografica di *Madame Butterfly* (Sidney Olcott, 1915), interpretata da Mary Pickford (fig. 1), la fonte è direttamente la novella di J. L. Long, ma è molto chiaro il riferimento al dramma di Belasco e alla versione operistica. Nel film la ricostruzione scenografica dell'ambiente geografico e architettonico e l'impostazione interpretativa risente indubbiamente di quanto poco prima era avvenuto a Milano e a Parigi, ma soprattutto a New York dove il dramma di Belasco è presentato per la prima volta nel 1900 e l'opera di Puccini va in scena al Metropolitan Opera con straordinario successo, ininterrottamente ogni anno dal febbraio del 1907 al dicembre del 1915, cantata dal popolarissimo tenore Enrico Caruso e diretta da Arturo Toscanini dal 1908 al 1914, in una sensazionale *tournee* gestita dall'abilissimo impresario teatrale Henry William Savage, che contribuisce al notevole esito e alla diffusione del gusto per l'opera anche al di fuori dei consueti circuiti. L'interprete femminile è la famosissima Geraldine Ferrar creatrice del ruolo di Cio-Cio-San al Metropolitan e che, per lungo tempo, ne sarà la personificazione. Vera e propria diva del teatro musicale del primo Novecento e del cinema muto, Ferrar infatti interpreta circa 15 film, tra cui molti diretti da Cecil B. De Mille, ed è celebre per la sua bellezza e la sua grande attitudine alla recitazione, è una delle poche cantanti che, all'epoca, considera l'abilità interpretativa altrettanto importante della preparazione musicale e delle capacità canore. Purtroppo la Ferrar non interpreta al cinema l'eroina giapponese, ma sicuramente la Pickford conosce molto bene e non può non essere influenzata dalla sua eccellente interpretazione di Butterfly.

L'apparato scenografico del film di Olcott, sembra derivare direttamente da quanto realizzato a teatro, sia con il dramma di Belasco, sia nell'opera pucciniana dove la casa di produzione Ricordi aveva concepito una ricostruzione dettagliata dell'ambiente giapponese, utilizzando documenti di provenienza diretta dal Giappone dopo aver fatto svolgere lunghe indagini storico artistiche¹⁵. È incontestabile che, a parte l'importanza pratica, l'ambientazione può avere una notevole influenza nel delineare il carattere del personaggio, come ha dimostrato Albert Carré nella messa in scena parigina di *Madama Butterfly* all'Opéra-Comique¹⁶. Nel film come nel teatro, gli arredi, gli oggetti, le suppellettili d'uso meticolosamente scelte e precise, non sono solo minuzie, ma corrispondono ad una conoscenza della letteratura *japoniste* e trasmettono una concezione corrispondente ad uno sguardo attento al Giappone e ad una volontà precisa di descrizione del personaggio. Nel caso di Butterfly/Cio-Cio-San si tratta di una vittima ignara, la farfalla illusa che si brucia le ali alla fiamma dell'Occidente. Ma, nello stesso tempo, è la creatura delicata di una civiltà raffinatissima dalla quale si distacca consapevolmente per amore, scegliendo così un destino tragico.

La scenografia, nel film come a teatro, è ricca di simboli che richiamano questo destino: ad esempio il ponte arcuato nel giardino¹⁷ o il portale sacro detto *torii*¹⁸ che introduce ad uno spazio sacro, e l'interno della casa di Cio-Cio-San¹⁹. La documentazione di cui possono fruire gli scenografi e costumisti è costituita dalle rare e stupende immagini che dal 1868 sono state scattate in Giappone dai pionieri della fotografia²⁰. L'azione si svolge in Nagasaki, la prima città in cui gli occidentali si sono insediati in Giappone. Inoltre la documentazione è fornita dall'ampia distribuzione e commercializzazione di stampe giapponesi che ormai, all'epoca, sono conosciute e diffuse²¹.

Ricorrenze e attrazioni: le fonti iconografiche

Nel composito "serbatoio visivo" convocato dal film il ruolo delle fonti iconografiche fornisce spunti interessanti alla riflessione storico-artistica²². La rete delle citazioni messe in campo, riferibili in molta parte alla produzione artistica coeva o appena precedente, sembra infatti orientata a una precisa strategia di comunicazione e complicità col pubblico, inevitabile ma solo in apparenza scontata in un'epoca in cui il cinema muto sta piano piano abbandonando quello che Tom Gunning

e André Gaudreault hanno chiamato il sistema delle “attrazioni mostrative” (in auge ancora nei primi anni del nuovo secolo) per indirizzarsi – attraverso un processo da loro definito di “integrazione narrativa”²³ – verso una più netta irreggimentazione degli elementi visivi/figurativi/attrattivi alle esigenze di un racconto.

Non si tratta però di analizzare in senso “meccanico” i singoli prestiti, pur puntuali, da quadri o stampe, né di un lavoro di indagine filologica, quanto di rinvenire e interrogare quei richiami immediatamente percepibili – veri e propri *appeals* visivi – che il film dissemina per catalizzare l’attenzione e fissare il messaggio narrativo guidando il pubblico nello sviluppo dell’intreccio, assecondandone le aspettative e agevolando una diretta adesione emotiva alla storia. Immagini note quindi, anzi decisamente popolari, riferibili non tanto a fonti dirette quanto indirette: quel repertorio consolidato già da molti decenni, esploso come fenomeno “globale” tra gli anni ottanta dell’ottocento e il 1910, che risponde al termine *japonisme* (giapponismo)²⁴. La strategia delle citazioni rivelerebbe quindi un prevalere della visione proiettiva su quella effettiva del “real Japan” pubblicizzato al tempo. Se un’ottica ideologica potrebbe accantonarla come scorretta, proprio questa attitudine proiettiva risulta parlante nel film. È tanto ovvio quanto efficace (e non banale) che una produzione a sua volta definibile come *japoniste* abbia scelto di capitalizzare questo deposito figurativo esattamente nel suo valore di stereotipo, in cui qualsiasi pubblico sia in grado di riconoscersi. Un capitale iconografico, peraltro, ormai in esaurimento sul piano della sperimentazione artistica negli anni del film: dunque la *vulgata* del *japonisme* più che il cuore culturale del fenomeno, quello che Edmond de Goncourt, tra i primi amatori del gusto giapponese, liquida già nel 1868: “Oggi si è propagato a qualsiasi cosa e a chiunque, persino agli idioti e alle donne della classe media”²⁵. È appunto il volontario sfruttamento di questi stereotipi – il cui potere di attrazione è ulteriormente dilatato dalla risonanza del mezzo filmico – ciò che ci interessa e su cui vorremmo soffermarci.

Guardando il film, la prima cosa che colpisce l’occhio è lo spiegamento di oggetti usati per caratterizzare gli ambienti, soprattutto gli interni. Vasi di fiori, paraventi, ventagli, kimono, mobili in lacca “anglo-giapponesi”²⁶, *kakemono*²⁷, *tatami*, tessuti e tappezzerie, strumenti musicali, lanterne, *bibelots*: impossibile dar conto singolarmente di queste suppellettili, spesso travasate con noncuranza da un ambiente all’altro. La funzione connotativa degli oggetti è chiara sin dai titoli di testa, con il “siparietto” a pagoda con glicini e farfalle e il *display* della cornice a bambù che accompagna le didascalie – motivo usuale nel repertorio delle cartoline popolari d’epoca (fig. 2). Il primo scopo di questo apparato, ben più meticcio di quanto non si sia notato²⁸, corrisponde all’ovvia necessità di ambientazione di una scenografia orientata al naturalismo e senz’altro debitrice delle edizioni teatrali e musicali dell’opera di Long e Puccini come di altri popolarissimi spettacoli, quali *The Mikado* e *The Geisha*; anche se i suggerimenti erano disponibili molto prima nella “pittura di genere” di artisti come James Tissot, Charles Wirgman o Frank Dillon²⁹, e negli allestimenti di mostre e negozi specializzati, come quello di Siegfried Bing.



Fig. 2

Questa proliferazione rende conto dell'origine stessa del fenomeno *japoniste*, all'inizio canalizzato attraverso l'importazione di oggetti³⁰ adottati come modelli dalle arti decorative. La prima garanzia di pervasività della moda *japoniste* – quindi della sua efficacia nel contesto d'uso che ci interessa – risiede nella capillarità di questa “pacifica invasione di oggetti”, per lo più relativamente abbordabili, paragonabile solo a quella conosciuta nel neoclassicismo. Ma al di là dell'uso strumentale e aneddotico, ci pare che questi oggetti abbiano una diversa eloquenza. L'insistente ricorrenza di alcune associazioni tra cose, ambienti e caratteri sembra codificare un apparato di veri e propri attributi dei personaggi, in particolare intorno alla protagonista, Mary Pickford; mentre l'esotismo dei ruoli maschili si qualifica in tratti e gestualità grotteschi ricalcati dalle stampe di attori *kabuki* o dalle maschere allora in voga (erano appese persino nei salotti), cui si assimila l'inquietudine e l'*appeal* della difformità (fig. 3).

È impossibile non notare un legame referenziale, se non addirittura simbolico, tra il “corredo ambientale” di scorta a Cho Cho San e il suo destino drammatico. Un esempio fra i tanti: il paravento che compare nei titoli e si ritrova in alcune scene fatali, come quella del matrimonio, in un'inquadratura incrociata che inverte lo sfondo tra lui e lei³¹. È un paravento scuro, forse a lacca, con motivi floreali e gru, parafrasato dal genere a fiori e uccelli (*kachô-ga*) la cui eccezionale grazia naturalistica ha reso immediata fortuna alla pittura giapponese. Tuttavia – come sempre per la figurazione giapponese – né i fiori, né gli animali sono “neutrali”. Si tratta di iris (fiore “segnaletico” del Giappone, divulgato dalle stampe di Utagawa Hiroshige sulle pagine di *Le Japon artistique*)³² e di crisantemi: un richiamo che il pubblico di allora non poteva assolutamente mancare al fortunato precedente del racconto di Long, *Madame Christanthème*, pubblicato da Pierre Loti nel 1887. L'immenso successo del testo di Loti ha prodotto una filiera di derivazioni tanto nell'iconografia popolare (la stessa locandina del film esibisce i crisantemi a fianco del paravento nero) quanto in quella pittorica. I crisantemi ricorrono nell'apparato di scena, accompagnando, commentando e persino condizionando il fato di Cho Cho San: dopo l'incontro con Pinckerton, Suzuki le porta un mazzo di crisantemi in un'inquadratura di interno che evoca l'*Olympia* di Manet (1865).



Fig. 3

Il legame patetico tra il fiore, il romanzo di Loti e la visione insidiosamente sessuale della figura della protagonista non va sottovalutato, perché scorre come un sottotraccia nell'impalcatura visiva della storia. L'erotismo, del resto, è ben radicato all'interno del vocabolario *japoniste*, convogliato intorno alla percezione della donna: dalla fortuna delle stampe erotiche di Hokusai³³

allo stereotipo letterario naturalista (i modesti *boudoir* dei protagonisti dei racconti di Maupassant e dei Goncourt sono in stile *japoniste*)³⁴ al repertorio di molta pittura di ascendenza impressionista. Nel paravento nero compare anche una coppia di gru, animali sacri in Giappone e allusivi alla fertilità in occidente, un motivo diffusissimo sin dalla prima circolazione dei *manga* di Hokusai (fig. 4). Presenza fin troppo insistente negli ambienti abitati da Cho Cho San³⁵, secondo Lionel Lambourne la gru ha una valenza erotica che getta una luce ambigua sul personaggio e la sua vicenda, come accade in *Nana* di Manet. Anche i kimono indossati da Mary Pickford non sembrano esenti da una logica referenziale: mutuati dai costumi di *Mikado* o della celebre Sadayakko, venduti a Londra³⁶, recano fragili motivi di canne al vento, fiori di pesco, piume di pavone – altro lemma notissimo, diffuso in America da Whistler e da Tiffany.

A quest'uso allusivo degli oggetti, il film (e soprattutto il suo pubblico) era istradato e assecondato da quasi trent'anni di pittura *japoniste*, specialmente anglosassone. Artisti come James Tissot, Alfred Stevens, gli statunitensi James Whistler, William Merrit Chase, Mary Cassat – apprezzati dal dinamico collezionismo dell'*upper class* americana, ansiosa di identificarsi con la *modern life painting* – avevano provveduto sin dagli anni sessanta dell'ottocento a saldare le suggestioni delle stampe giapponesi alla pittura di interni ereditata dal romanticismo. In queste immagini, dove alla grazia femminile inevitabilmente si associa l'evocazione "al chiuso" di un delicato intimismo emotivo, bellezze occidentali perdute in *rêveries* e circondate da un corredo fisso di oggetti (il paravento, il ventaglio, il cuscino) si mostrano intente a leggere lettere, contemplare stampe o ninnoli giapponesi, disporre fiori (azalee e peonie, crisantemi, iris)...³⁷. È così che viene a cristallizzarsi lo slittamento tra intimismo, fantasticheria, *appeal* erotico e giapponismo. Come nell'orientalismo di prima generazione, il fascino estraneo degli oggetti giapponesi si rispecchia e fissa in una rinnovata percezione della donna e della sua sensualità.



Fig. 4

In questa vera e propria politica degli interni, la sospensione dell'attesa sembra convogliare in senso patetico molti di questi sottoregistri. Non a caso, una delle sequenze più caratterizzate pittoricamente è l'inutile veglia di Butterfly in attesa di Pinckerton, rientrato in Giappone con la nuova moglie. L'inquadratura dall'alto, con la finestra a telaio che tramezza interno e esterno, deve molto alle stampe giapponesi; ma "l'inciampo visivo" del vaso di fiori in primo piano – pronti a sfiorire nella notte³⁸, come le speranze di Cho Cho San – si ispira al sorprendente dispositivo spaziale della *Femme aux Crysanthèmes* di Edgar Degas (1867), allora in casa Havemayer a New York.

Sul piano formale torna a interessare la ricorrenza del paravento, nei dipinti come nel film (ad esempio nella scena del bagno del bambino, quasi una diretta citazione del magnifico paravento in

Caprice in Purple and Gold n.2 di Whistler o in *Back of a Nude* di Chase, senza scordare il debito con le stampe di Mary Cassat). Connotato irrinunciabile di questi ambienti, il paravento in strada un'instabilità spaziale. Certo, il film non raccoglie la gradazione sperimentale dello spunto, ma non mancano scene dove l'inquadratura è rivelatrice di un'adozione più sofisticata dei modelli pittorici e soprattutto (questa volta almeno) dei diretti esempi giapponesi. Si veda il taglio alto e diagonale di alcuni interni, o l'effetto ambiguo e transitorio, sia visivamente che sentimentalmente, della finestra a grata in casa del console da cui traspare lo scorrere della strada (un modello noto già a Manet è in Kitagawa Utamaro; o la finestra tonda nella scena in giardino durante le nozze, ubiquo diaframma tra interno e esterno e sofisticato commento al gioco dei ruoli. Effetti simili saranno ripresi, con ben altra eleganza, nella versione cinematografica del 1932 (*Madame Butterfly*, Marion Gering, USA; Art Director Wiard Ihnen), dove la scena nella casa delle *geisha* è impostata sull'artificio retorico e spaziale di giochi d'ombre e telai diagonali in continuo scorrimento, installando una provvisorietà percettiva che – come nei primi giapponesi³⁹ – può farsi metafora di una provvisorietà sociale ed etica.

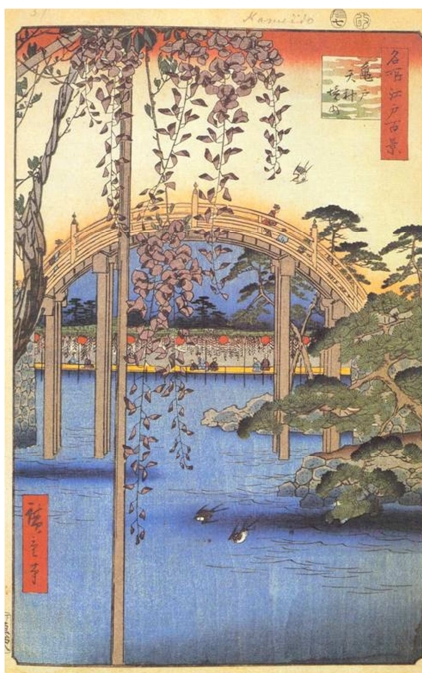


Fig. 5

Nel film di Olcott il debito verso le fonti a stampa giapponesi, per quanto circoscritto, si avverte soprattutto nei rari esterni: da Hiroshige (le *Scene di strada* o il celebre ponte dalle *Cento famose vedute di Edo* (fig. 5), che condivide il ruolo col *Pont Japonais* di Monet, 1899) alla sequenza degli ombrellini nel corteo nuziale, che ricorda le stampe di Hiroshige o il primo libro dei *Manga* di Hokusai, al lirismo di alcuni scorci, quali il pescatore colto di spalle vicino al ponte. Come nelle stampe, il taglio delle riprese è spesso sbieco, angolare, marcatamente asimmetrico: valga ad esempio l'inquadratura della nave di Pinckerton sullo sfondo del mare vuoto in primo piano, solcato in diagonale dalla scialuppa – un espediente spaziale reso famoso da Manet e Monet. Anche l'abbondante uso di mascherini, sagomature del quadro (generalmente circolari o ellittiche) e iris, per quanto frequenti nelle tecniche cinematografiche dell'epoca, può recare un suggestivo richiamo a un *display* ricorrente delle stampe giapponesi: la “messa in parentesi” nel cerchio, dove l'imprevedibile accostamento spaziale dà forma a inedite associazioni concettuali. Un dispositivo che ha affascinato l'intelligenza di artisti e disegnatori occidentali, migrato tra l'altro nel corredo illustrativo di *Madame Chrysanthème* e – per suo imprevedibile tramite – nella *Belle Angèle* di Paul Gauguin (1890)⁴⁰, per approdare alle grafiche squisitamente *japonistes* di Helen Hyde negli stessi anni di *Madame Butterfly*.

- ¹ Maria Ida Biggi ha scritto l'introduzione e il primo paragrafo, Francesca Castellani il secondo paragrafo.
- ² A partire dal volume curato da Giovanni Calendoli, *Cinema e Teatro*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1957, e ancor prima da quello di Allardyce Nicoll, *Film and Theatre*, Londra, Crowell Company, 1936, molti sono gli scritti in materia. Qui di seguito segnaliamo soltanto quelli che abbiamo consultato: Roger Manvell, *Theatre and Film*, Londra, Rutheford, 1979; Sara Mamone, "Commedia di vita o ruoli di commedia?", *Quaderni di teatro*, n. 35, 1987; Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies (a cura di), *Cinéma et Théâtralité*, Lione, Alès, 1994; Carmelo Alberti, "Il teatro di vetro. Modelli interpretativi, suggestioni tematiche e metamorfosi del gusto alle origini del cinematografo", *Ariel*, m. 2-3, 1996, pp. 35-61; Giorgio de Vincenti, "Appunti sul rapporto tra cinema e teatro", *Teatro e Storia*, voll. XII-XIV, 1998-1999, pp. 303-312; Fabrizio Deriu (a cura di), *Lo schermo e la scena*, Venezia, Marsilio, 1999; Leonardo Quaresima, Laura Vichi (a cura di), *La decima musa. Il cinema e le altre arti*, Udine, Forum, 2001; Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino Einaudi, 2002.
- ³ Cfr. il numero monografico dedicato a cinema e opera pubblicato congiuntamente della riviste *L'Avant-scene Opéra*, n. 98, 1987 *L'Avant-scene Cinéma*, n. 360, 1987.
- ⁴ Sandra Pietrini, *Il mondo del teatro nel cinema*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 11.
- ⁵ Carlo L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1952, pp. 95-184, poi ripreso in Id., *Arti della visione, Spettacolo*, vol. II, Torino, Einaudi, 1976.
- ⁶ A. Costa, *op. cit.*, 2002, p. 217.
- ⁷ Pietro Gonzaga, *La Musique des yeux et l'Optique Théâtrale*, St. Pétersbourg, 1800, ora in Id., *La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 5, 26, dove si trova scritto: "Il grande spettacolo chiamato *Opera* è tra gli spettacoli uditivo-visuali della scena, quello che ha il più grande bisogno di visioni artificiali per favorire la propria affermazione e rendere il prodigio, la grandezza, la ricchezza che devono regnarvi".
- ⁸ Cfr. Francesco Cotticelli e Paologiovanni Majone (a cura di), Napoli, Turchini Edizioni, 2006, pp. 11-22 e 463-506.
- ⁹ Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992; Susanne Strasser-Vill, "Exoticism in Stage Art at the Beginning of the 20th Century", in Jurgen Maehder (a cura di), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Pisa, Giardini, 1985, pp. 53-64; Jurgen Maehder, "Orientalismo ed esotismo nel Grand Opéra francese dell'Ottocento", in Claudio Toscani, *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 17-77.
- ¹⁰ Cfr. Arthur Groos (a cura di), *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005; Arthur Gross, Virgilio Bernardoni (a cura di), *Madama Butterfly. L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Firenze, Olschki, 2008; N. Savarese, *op. cit.* pp. 246 – 299.
- ¹¹ Giuseppe Adami (a cura di), *Epistolario. Giacomo Puccini*, Milano, Mondadori, 1982, p. 56
- ¹² Il dramma di Belasco è andato in scena per la prima volta a New York il 5 marzo 1900. Puccini scrive a Giuseppe Giacosa nel maggio del 1901: "Io non sono stato sedotto dalla novella, ma dalla commedia". La lettera pubblicata in A. Groos (a cura di), *op. cit.*, p. 317.
- ¹³ John Luther Long, *Madame Butterfly, Purple Eyes, A Gentleman of Japan and a Lady, Kito, Glory*, New York, Century, 1898. Una traduzione italiana di *Madame Butterfly* è pubblicata in A. Groos (a cura di), *op.cit.*, pp. 37-75.
- ¹⁴ Pierre Loti (pseudonimo di Julien Viaud), *Madame Chrysanthème*, Parigi, Calmann-Lvy, 1887.
- ¹⁵ Mercedes Viale Ferrero, "Riflessioni sulle scenografie pucciniane", *Studi pucciniani*, n. 1, Lucca, Centro Studi Giacomo Puccini, 1998, pp. 19-42.
- ¹⁶ Michele Girardi, "Le droghe della scena parigina", in *Madama Butterfly mise en scène di Albert Carré*, Torino, EDT, 2012, pp. 3-31.
- ¹⁷ Attraversare il ponte significa lasciare una vita per sceglierne una nuova, abbandonare la propria famiglia e civiltà alla ricerca di qualcosa di diverso.
- ¹⁸ *Torii* è il tradizionale portale d'accesso ad un *jinja*, generalmente colorato di rosso, può essere di legno o di pietra ed ha una caratteristica forma a giogo. Gli scenografi occidentali conoscono la valenza simbolica di questo elemento molto diffuso nel paesaggio giapponese: passare sotto di esso significa purificazione; il *torii* è popolarmente anche simbolo di fortuna e prosperità.
- ¹⁹ Questi elementi descrittivi dell'ambiente giapponese sono molto noti, sia in Europa che negli Stati Uniti, dove la moda del Giappone scoppia improvvisamente all'apertura di questo paese verso l'Occidente nel 1868, quando una marea di oggetti e di stampe invade il mercato occidentale.
- ²⁰ Italo Zannier, *Verso Oriente. Fotografie di Antonio e Felice Beato*, Firenze, Alinari, 1986; Hélène Bayou, *Felice Beato et l'école de Yokohama*, Parigi, Centre National de la Photographie, 1994; di Francesco Paolo Campione, Marco Fagioli (a cura di), *Ineffabile perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Firenze, Giunti, 2010.
- ²¹ Anche in questo ambito la bibliografia è immensa. Si segnala un interessante catalogo, utile per il legame con il teatro: Eiko Kondo, *Protagonisti del palcoscenico di Osaka. Stampe xilografiche del secolo XIX nelle collezioni pubbliche e private italiane*, Bologna, Centro studi d'Arte Estremo-Orientale, 2000.

²² Esula da quest'analisi l'apporto fondamentale di fonti provenienti da altri media come il cinema (a partire dai primi girati di Gabriel Veyre in Giappone, come *Geisha in a Jinricksa*, 1898), la fotografia, le messe in scena teatrali e musicali.

²³ André Gaudreault, Tom Gunning, "Le Cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma?", in Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (a cura di), *Histoire du cinéma: nouvelles approches*, Parigi, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 49-63

²⁴ Cfr. per esempio Lionel Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossing between Japan and the West*, Londra-New York, Phaidon, 2005. Sul giapponismo statunitense, cfr. tra gli altri Julia Maech-Pekarik, *Japanisme Comes to America: The Japanese Impact on the Graphic Arts, 1876-1925*, New York, Abrams, 1990.

²⁵ Edmond de Goncourt, *Journal*, Parigi, Laffont, 1989.

²⁶ Gli sgabelli e gli stipi in lacca nera, o il buffet che fa da sfondo nella scena dell'addio di Pinckerton, richiamano gli arredi in stile di E.W. Godwin.

²⁷ Dipinti in formato verticale su carta o seta.

²⁸ Ad esempio, i vasi e i portafiori "neo-rococò" somigliano alla produzione della Maison parigina Christofle, divulgata nelle Esposizioni Universali; la parete decorata con porcellane "a incrostazione" che si intravede nella casa dei genitori di Cho Cho San richiama allestimenti nelle case di lusso, resi celebri dalle riviste alla moda, come il *Japanese Parloir* dei Vanderbilt a New York.

²⁹ James Tissot, *Two Young Women Looking at Japanese Objects*, 1870 ca; Frank Dillon, *The Stray Shuttlecock*, 1878; Charles Wirgman, *The Fortune Teller*, 1873. In Giappone negli anni sessanta, Wirgman era in società col fotografo Felice Beato, autore di un celebre *reportage* nel 1868.

³⁰ Cfr. Geneviève Lacambre, "Japonisme", in AA.VV., *Le Livre des Expositions Universelles 1851-1989*, Parigi, Union Central des Arts Décoratifs, 1983; Manuela Moscatiello, "Giuseppe De Nittis e il Giappone", in AA.VV., *De Nittis impressionista italiano*, Milano, Mazzotta, 2004.

³¹ A Pinckerton tocca lo sfondo di una tappezzeria a motivi geometrici, anch'essa entrata nelle produzioni occidentali.

³² È il titolo della rivista di Siegfried Bing, uscita in edizione francese, inglese e tedesca dal 1888 al 1891. Un vaso di iris, duplicato in uno specchio, decora la stanza di Butterfly nelle sequenze finali.

³³ Tra i più appassionati e precoci collezionisti del genere i fratelli de Goncourt.

³⁴ Si assiste a uno spostamento di soglia nel binomio "esotismo-erotismo" rispetto alla generazione precedente, che aveva cristallizzato l'immaginario erotico nella donna araba (si veda l'*Education Sentimentale* di Flaubert).

³⁵ In casa dei genitori, due candelieri e un *kakemono* a sinistra; nella casa nuziale due statue, un *kakemono* e il paravento.

³⁶ L. Lambourne, *op. cit.*, p. 146.

³⁷ Quasi palmare la citazione da *The Kimono* di William Merrit Chase (1895) nella sequenza degli esercizi di scrittura in inglese di Cho Cho San, accovacciata davanti al paravento nero.

³⁸ Un espediente simile, che gioca sull'ambiguità del vaso di iris in primo piano e le rose sfiorite nella tappezzeria, è usato nella sequenza che prelude al suicidio.

³⁹ Ad esempio in Degas. Cfr. Anthea Callen, *The Spectacular Body*, Yale, Yale University Press, 1995.

⁴⁰ Cfr. Victor Merlhès, *Correspondance de Paul Gauguin*, Paris, 1984.



Speciale

Exotisation et marginalisation L'Autre-indigène et "son" Ailleurs dans le cinéma colonial européen des Années 20 aux Années 40

Depuis l'antiquité lieu de "paysages obsédants" et d'expériences extraordinaires, l'Orient a été défini par le regard de l'Occident. Ce regard originaire, qui oriente encore aujourd'hui notre manière de maîtriser la relation avec des cultures différentes de la nôtre, est connue sous le nom d'"orientalisme", "une manière de s'arranger avec l'Orient fondée sur la place particulière que celui-ci occupe dans l'expérience de l'Europe occidentale"¹. L'orientaliste, poète ou érudit, "fait parler l'Orient, le décrit, éclaire ses mystères aux yeux de l'Occident"². Le principal produit de ce travail d'explication et d'extériorisation est une "représentation":

Dès les *Perses* d'Eschyle, l'Orient cesse d'être une altérité lointaine et souvent menaçante pour s'incarner en des figures relativement familières (pour Eschyle, un chœur de femmes asiatiques en deuil). L'immédiateté dramatique de la représentation des *Perses* voile le fait que le public regarde une mise en scène très artificielle de ce dont un non-Oriental a fait un symbole de tout l'Orient³.

Comme Roland Barthes le rappelle, toute représentation comporte une "déformation". L'Orient est une déformation dans la mesure où il est fonction d'une "supériorité *de position* qui n'est pas rigide et qui place l'Occidental dans toute espèce de rapports avec l'Orient sans jamais lui faire perdre la haute main"⁴. Pour les Occidentaux, l'Orient constitue un "hors-groupe" qui n'a pas le droit de parole, sur lequel projeter des caractéristiques – un ensemble de stéréotypes cristallisant et ratifiant la différence entre "Nous" et "Eux" – qui servent à renforcer l'image d'un Occident démocratique, civilisé et libre. L'Orient est synonyme de stabilité, de permanence et de "fixité". Suivant Homi K. Bhabha, l'un des caractères marquant du discours colonial est justement sa dépendance au concept de fixité:

La fixité, en tant que signe de la différence culturelle/historique/raciale dans le discours du colonialisme, est un mode paradoxal de représentation: elle connote la rigidité et un ordre immuable aussi bien que le désordre, la dégénérescence et la répétition démoniaque⁵.

D'une manière similaire, le stéréotype, "stratégie discursive majeure"⁶, est une "forme de savoir et d'identification qui oscille entre ce qui est toujours en place, déjà connu, et

quelque chose qui doit être anxieusement répété”⁷. Le stéréotype n’est pas une simplification parce qu’il fausse une réalité donnée, mais parce que “c’est une forme arrêtée, fixée de représentation” qui nie “le jeu de la différence” et, par conséquent, la “reconnaissance de la différence”⁸. Cet Oriental à l’altérité figée et momifiée est reconnaissable comme “sujet d’une différence qui est presque la même, mais pas tout à fait”⁹.

Dans le récit intradiégétique de ses aventures en Orient, Etienne Ranson, héros d’un diptyque de films homonymes (*L’Aventurier*), dégage ce même type de représentation, fondée sur la fixation et la répétition. Dans le premier (Maurice Mariaud, 1924), Etienne, ruiné et désespéré, quitte l’Occident et part chercher fortune en Algérie. Au bout de quelques années, il devient l’un des colons les plus riches de la région. Impliqué dans une expédition punitive contre une tribu alliée avec les Français, il est expulsé du pays et contraint de revenir en France. Dans le deuxième volet (Marcel L’Herbier, 1934) (fig. 1), nous retrouvons notre héros à Grenoble. Après avoir relevé l’entreprise en faillite de son oncle, Etienne revient à Alger avec sa cousine Geneviève. Sollicité par ses neveux, qui lui demandent de leur relater ses aventures en Orient, il s’improvise narrateur d’événements “exotisés” dans un récit d’aventures qu’au fond il n’a pas vécues. Etienne met ainsi en scène un Orient et un Oriental que les destinataires occidentaux (ses neveux et nous, les spectateurs) sont en mesure de comprendre.



Fig. 1

De la même manière, *Tartarin de Tarascon* (Raymond Bernard, 1934) “re-représente” son Orient à lui en puisant dans les récits de voyage lus et relus. Bien qu’il n’ait jamais quitté son village, Tartarin est persuadé de connaître l’Afrique mieux que les indigènes: “Ah mais moi, je n’y suis jamais allé [en Afrique, Ndr]. Mais j’y passe des journées entières, parce que je lis beaucoup, n’est-ce pas, de romans, de récits de voyage... Je connais ce pays mieux que les indigènes eux-mêmes!”.

Le maire de Tarascon, fasciné par les récits de Tartarin, parvient à convaincre celui-ci d’aller en Algérie et chasser des lions. Tartarin débarque en Afrique. Le contact avec le “vrai” Orient s’avère choquant, puisque rien ne correspond aux images figées qu’il possède et aux

récits qu'il a lus. Aucune trace de l'"Orient sauvage" fantasmé: tous les lions du pays sont apprivoisés. Pour ne pas décevoir Tarascon et ses habitants, Tartarin décide alors d'acheter la peau de l'animal et de la faire livrer aux gens du village. Ces derniers accueillent le menteur comme un héros. Maintenant qu'il connaît la vraie Afrique, Tartarin fait son choix et décide de continuer de mystifier. Il commence donc à "exotiser" le "réel" vu directement lors de son voyage *in situ*, tandis qu'auparavant il ne faisait que broder à partir de l'imaginaire colonial. Tartarin se mue en véritable metteur en scène, qui exotise l'Ailleurs et l'Autre à partir de prises de vue réelles; une modélisation destinée à rassurer le spectateur occidental, qui, de par soi, se construira une image de l'Autre et de l'Ailleurs assimilable à celle du Tartarin du début.

La stratégie adoptée par Etienne Ranson et Tartarin de Tarascon n'a rien d'exceptionnel. Au contraire, elle constitue la thématization, et involontaire cristallisation, d'une modalité de mise en récit de l'Autre et de l'Ailleurs largement dominante dans la cinématographie européenne du début du XXe siècle. Comme les autres arts, le cinéma a participé de l'organisation, dans une structure cohérente et autosuffisante, d'une série de concepts et stéréotypes attribués, depuis toujours, à l'Orient: de la sensualité au penchant pour le despotisme, de l'irrationalité de leur système de pensée à leur refus du progrès. L'Ailleurs du cinéma colonial européen est un paysage exotique orienté, une scène annexée à l'Europe, un *tableau vivant* à l'étrangeté traduisible, aux significations déchiffrables, à la latente hostilité mitigée¹⁰. Entre exotisation et marginalisation dans le cadre et dans le récit, l'Autre fait figure de masque immuable à l'altérité figée ou d'"Anti-personnage" sans identité narrative¹¹.

L'exotisation comme fixation et appropriation de l'Autre et de l'Ailleurs

Suivant Bernhard Waldenfels, l'inquiétude provoquée par l'étranger déclenche des mécanismes de défense comme l'"appropriation", qui permet à la fois de garder et d'absorber l'étranger. Par cette stratégie, l'Autre est d'abord "reconduit" au "même" par empathie, par reflet ou par homologation. Ensuite, il est "homologué" et "incorporé" dans un tout commun. Au cinéma, ce "tout commun" est le récit. Dans *L'Afrique fantôme* et *Fourbis*¹², Michel Leiris opère une distinction entre "exotique" et "exotisme", en s'écartant des réflexions de l'anthropologue Victor Ségalen¹³. Pour Leiris, l'exotisme serait une distorsion de l'Autre, sa dégradation à objet de projection. Si le mot grec *exotikos* désigne une notion d'étranger dont la différence serait irréductible, l'exotisme réduit l'Autre à image d'Épinal. Daniel Castillo Durante, en faisant propres les réflexions de Leiris, ajoute:

Le lieu éloigné dans lequel évolue autrui, l'opacité de son environnement, l'épaisseur des signes qui l'entourent semblent justifier son *exotisation*. Ce qui n'est pas moi ne peut qu'être distant, inaccessible, opaque: il faut donc le rendre conforme à une représentation logique pour que je le voie¹⁴.

L'utilisation du terme "exotisation", à la place du couple traditionnel exotique/exotisme, permet de souligner la nature processuelle de ce travail de réduction, un processus de "réinvention"¹⁵ de l'Autre issu d'un synthèse: celle entre réalité (prises de vue réelles et *in situ*) et imaginaire colonial (la tradition littéraire et iconographique). L'exotisation opère une sorte de dressage de l'indigène, dont l'altérité est rendue conforme à une représentation logique. La différence est en effet reconduite à quelque chose de connu, c'est-à-dire à l'ensemble d'images et de pensées sur l'Autre ayant contribué à figer son altérité au long des siècles. Cette altérité "spectaculaire" étonne et amuse, elle devient une douce attraction de

foire destinée à susciter deux réactions opposées chez le spectateur occidental: un sentiment de supériorité et une certaine fascination¹⁶. Cette dernière naît d'un éloge de façade de la différence, un éloge, pour le dire avec Todorov, "dans la méconnaissance"¹⁷.

L'intertitre qui introduit *Sanders of the River* (Zoltan Korda, 1935) (fig. 2) dit: "Les soldats et les marchands furent les pionniers qui fondèrent l'Empire Britannique. Des fonctionnaires poursuivent leur œuvre de paix au nom de la Couronne. L'Afrique: dix millions d'indigènes sous autorité britannique, chaque tribu obéissant à un chef, sous la protection d'une poignée d'hommes efficaces, modestes et courageux. Le commissaire Sanders fut l'un d'entre eux". Le premier plan du film, accompagné d'une bande-son faite de chants et musiques africaines, montre une mappemonde tournant sur elle-même. La caméra s'approche du globe et serre sur le Nigéria, puis sur le district dont Sanders est le commissaire. Par le biais d'un fondu enchaîné, nous entrons magiquement dans le bureau du héros occidental, le défenseur de la Loi. Un autochtone est arrêté et conduit dans le bureau de l'Anglais. Un plan américain souligne sa remarquable taille. L'Autre se présente ainsi au colon:

"Monsieur, j'appartiens au peuple ochori. Pendant trois jours, j'ai remonté le fleuve avec mes rameurs pour vous faire part d'une affaire importante".

Sanders: "Qui es-tu?"

Bosambo: "Je suis M'laba, fils de Zburu. Je succède à mon père. Et dans ma pirogue..."

Sanders: "Fils de Zburu?"

Bosambo: "Oui, Monsieur".

Sanders le dévisage, Bosambo, au début souriant et disponible, baisse les yeux.

Sanders: "Ne mens-tu pas?"

Bosambo: "Oui, je mens".

Sanders: "Oui, tu mens".

Sanders montre à l'autochtone un dossier qui le concerne et qui dévoile sa vraie identité. Le plan rapproché du dossier saisit le portrait du nigérien et une écrite qui ne se prête à aucun doute: "Bosambo: nègre libérien, condamné pour vol, évadé de la prison de St-Thomé. Age: environs 30 ans. Taille: 1 mètre e 95". Le regard de l'instance confirme la grande taille de Bosambo avec un plan d'ensemble du bureau. Dès la première séquence, les Britanniques démasque un Autre menteur dont la soi-disant sauvagerie est bien peu menaçante: Bosambo parle un anglais impeccable. Après avoir réduit son altérité à quelques traits physiques anormaux, le narrateur ne fait qu'évoquer, tout au long de la séquence, la proximité de Bosambo à la Loi et au Verbe des Occidentaux, cela afin de préparer son entrée "légitime" dans le récit. L'exotisation prélude en effet à une véritable promotion de Bosambo aux plus hautes fonctions narratives.

Dans ce sens, Sanders devient une sorte de double du narrateur. Il sonde le terrain et vérifie la bonne foi de Bosambo avant de lui accorder le statut d'assistant. Avant d'entamer l'interrogatoire, Sanders fige l'identité de l'Autre et lui rappelle qui est le vrai chef de la région: "Bosambo de Monrovia, il y a cinq mois tu t'es proclamé chef des Ochori. Nul ne devient chef sans ma permission". Sans la "permission" de l'Occidental, nul Oriental ne peut devenir "chef". Autrement dit, nul personnage Autre ne peut devenir héros sans avoir renoncé à son altérité, seule condition pour obtenir la "permission". Bosambo hoche la tête, visiblement mal à l'aise, et dit:

"Je le sais. Mais je savais que vous le sauriez".

Sanders: "Grâce à mes pouvoirs magiques?"

Bosambo: “Grâce à vos espions, qui sont les yeux de Votre Seigneurie”.

Sanders: “Tu croyais que je te soutiendrais?”.

Bosambo: “Avant moi, les Ochiri vous donnaient du souci. Ils étaient à la merci des peuples du fleuve. C’est fini et j’ai dit aux Ochori de vous obéir”.

Sanders: “Tous les six mois, je les convoque”.

Bosambo: “Oui, Monsieur. A l’époque des impôts”.

Sanders: “C’est exact. Dans un mois. Tu as jugé bon de venir avant...”.

Bosambo: “Non Monsieur. Je suis venu vous parler d’une chose très importante”.

Sanders: “Tu ne mens pas?”.

Bosambo: “Je mens à tout le monde, quand ça m’arrange. Mais pas à vous”.

Sanders: “C’est bien avisé”. Le contre-champ nous montre un Bosambo silencieux et comme “en attente” de la réaction du commissaire britannique.

Sanders: “Quelle est cette chose importante?”.

Bosambo: “Les guerriers du Vieux Roi menacent le pays”.

Le plan suivant ne montre plus le seul Sanders, mais les trois occidentaux. Ce changement suggère l’évolution de Bosambo (il ne ment plus) et, par conséquent, la différente attitude des Occidentaux, désormais prêts à lui faire confiance.

Sanders: “Du roi Mofolaba?”.

Bosambo: “Oui, Monsieur. Ils ont traversé le territoire ochori vers le territoire français.

Sanders: “Ils te font peur?”.

Bosambo: “Monsieur Sandy, vous gouvernez deux millions de sujets au bord du fleuve. Un seul ne fuit pas devant les plumes d’autruche des guerriers du Vieux Roi”.

Sanders: “C’est toi?”.

Bosambo: “C’est bien moi”.

Bosambo a maintenant non seulement la “forme” (d’Autre exotisé) pour devenir héros, mais aussi les qualités: force, orgueil, volonté et, bien évidemment, courage.

Sanders: “Et alors pourquoi tu les as laissés passer?”.

Bosambo: “Parce que je ne veux pas la guerre. Je sais que vous y êtes opposé”.

Sanders: “C’est bien vu. Qu’as-tu fait ensuite?”.

Bosambo: “Moi aussi, j’ai des yeux partout comme Votre Seigneurie. Mes espions les ont suivis”.

Les quatre personnages sont maintenant dans le même plan: Bosambo de face, les autres de ¾ de dos. Le “moi aussi” et la réaction de Sanders (“Très bien”) marquent l’ultime évolution du personnage Autre. Sanders s’approche donc de Bosambo pour lui confier le statut de chef/héros, pas avant d’avoir constaté, une fois pour toutes, qu’il n’est pas aussi différent de “Nous”.

Sanders: “Tes amis de Monrovia ne demandent qu’à te revoir. Veux-tu que je te renvoie là-bas?”.

Bosambo: “Je m’en remets à Dieu”.

Sanders: “Tu es mahométan?”.

Bosambo: “Mais non Monsieur Sandy, je suis chrétien. J’étais chez les

missionnaires. Je connais les saints, Marc, Luc, Jean, et l'autre Jean, dont la tête...".

Sanders: "C'est bon".

Sanders: "Si je te mets à l'essai pendant six mois comme chef des Ochori, serviras-tu mon roi, loyalement?".

Bosambo, en souriant: "Oui, Monsieur. Quand je vois le beau visage de votre grand roi, mon cœur s'emplit de joie".

Sanders: "Où l'as-tu vu?".

Bosambo: "Monsieur, mais sur les pièces d'argent!".

En définitive, Bosambo possède toutes les bonnes qualités pour devenir un "bon" indigène civilisé au service de la civilisation occidentale. Attestées sa docilité et son esprit malléable, il est temps pour les Anglais d'officialiser la nomination de Bosambo à chef tribu. Sanders lui remet la médaille de chef. Le nouveau héros Autre lui rend hommage et le remercie symboliquement de lui avoir accordé le privilège, et l'illusion, de gouverner provisoirement le récit. Bosambo gardera toujours sur son corps disproportionné les stigmates de sa différence, mais à partir de ce moment il agira comme n'importe quel héros occidental. Une illusion, on disait, puisque Bosambo ne parviendra pas à saper le héros occidental Sanders du sommet de la pyramide des fonctions narratives.

Dans la dernière séquence du film, la hiérarchie originare est en effet rétablie. Le terrible Mofolaba enlève Bosambo. Emprisonné, attaché à un poteau, désespéré, il n'attend que d'être exécuté avec sa femme quand, soudain, à la "griffithienne" dernière minute, les Anglais arrivent, sauvent la vie du bon indigène, tuent le méchant et rétablissent l'ordre et la hiérarchie narrative. Le commandant Sanders peut de nouveau verbaliser sa suprématie à laquelle nul Autre, même apprivoisé, ne pourra jamais porter atteinte: "Je suis Sandi, la Loi".



Fig. 2 *Sanders of the River* (Zoltan Korda, 1935)

À l'instar de *Sanders*, dans un nombre considérable de films coloniaux des Années 20 aux Années 40, peuplés comme ils sont d'indigènes exotisés, figurent des solutions de mise en cadre et en récit similaires et spécifiques:

a) La valorisation de pratiques soi-disant représentatives des cultures orientales diégétisées. Une pour toutes: la danse du ventre. La mise en scène exotisante de cette situation narrative récurrente repose sur l'alternance des plans rapprochés du ventre flottant ou du visage, suintant de lasciveté, de la danseuse. Dans *Le Grand Jeu* (Jacques Feyder, 1935), par exemple, la rencontre entre Pierre et la danseuse Irma – copie conforme de l'ancien amour parisien de notre héros, à cause duquel l'homme a décidé

de s'engager dans la légion étrangère – est rendue à travers une scansion de plans qui joue sur des fausses subjectives et des plans rapprochés. Pendant la première exhibition de Irma, Pierre est montré plusieurs fois en gros plan, tandis que de la femme on ne voit que le ventre tremblant, saisi dans des plans de plus en plus rapprochés. C'est bien évidemment l'œil de Pierre, non insensible à la beauté de femme, qui gouverne le regard de la caméra.

b) L'actualisation ou adaptation d'exotisations littéraires préalables. Il s'agit d'une sorte d'"hyperexotisation" (d'un "hypotexte" X¹⁸), l'actualisation d'une exotisation littéraire ayant déjà produit des Autres figés. La référence à l'hypotexte peut être directe, comme dans les adaptations littéraires¹⁹, ou indirecte, si comporte l'actualisation des *topoi* narratifs du XIXe siècle mythifiant la figure de l'indigène. Dans les deux cas, l'Autre est inscrit dans une logique qui finit par le repousser loin du temps, dans une temporalité indéfinie et mythique.

c) Le renouvellement, et extrême déclinaison, du mythe du bon sauvage à civiliser, au centre de films agiographiques qui portent sur les grands gestes de personnages historiques.

L'indigène est diégétisé en tant que récipient vide à combler par la parole et la culture occidentales. Dans *Brazza ou l'Épopée du Congo* (Leon Poirier, 1940) (fig. 3), "simple page de l'histoire de notre empire, dédiée à la France et à ceux qui l'aiment", les aventures du colonisateur d'origine italienne Brazza sont souvent accompagnées par le chant d'une indigène, présence récurrente qui scande les étapes de la christianisation du Congo. Elle apparaît pour la première fois dans la séquence du voyage dans la région à coloniser. Un plan général depuis le bateau du héros nous montre la côte africaine. Un fondu enchaîné relie ce plan au suivant, qui montre, justement, l'indigène. Assise, elle regarde dans la caméra et chante. Des sous-titres traduisent les vers de la chanson dans le français aux racines souahili que le stéréotype dominant de l'époque attribuait à tous les autochtones d'Afrique Noire: "Un jour Grand Commandant blanc li venir mon pays". Pourquoi traduire dans un français incorrect le chant, dans sa propre langue et probablement respectueux des règles de grammaire, de l'indigène? Peut-être parce que celle-ci, tout en parlant avec sa propre voix, dit les mots du colonisateur français? Elle en chante les louanges?²⁰



Fig. 3 *Brazza ou l'Épopée du Congo* (Leon Poirier, 1940)

La marginalisation comme alternative à l'exotisation phagocytante: le(s) indigène(s)-tapisserie

Claude Lévi-Strauss qualifie d'“anthropoémique”²¹ la première manière de se rapporter à la différence. Cette stratégie implique l'expulsion ou la marginalisation des Autres, considérés comme des êtres non homologables ou intégrables. Dans le cinéma colonial européen, le regard “émique” sur l'Autre a cohabité avec le regard exotisant dont nous avons rendu compte dans le paragraphe précédent. Ce deuxième type de regard tend à décentrer l'Autre, dans le cadre et dans le récit. Élément décoratif et accessoire parmi d'autres, l'Oriental entre dans la diégèse uniquement pour faire “environnement”. Il fait figure d'“Anti-personnage”: une présence-absence incapable d'agir²² et incorporée dans l'environnement dont elle fait partie. La foule d'indigènes interchangeable est le produit extrême de la tendance émique. Sorte de méga-(anti)personnage anthrotopique, la foule a pour fonction principale celle de faciliter la localisation de l'action: un souk dans une médina (=une ville non européen) + une foule de figurants voilés ou en djellaba (= des arabes) = Maghreb.

Quelques exemples. Dans les très rares séquences en extérieur d'*Alerte en la Méditerranée* (Léo Joannon, 1938), les quelques indigènes présents sont saisis de dos. Le premier indigène ayant le droit de parole apparaît à la vingtième minute. Dans *Legione straniera* (Basilio Franchina, 1953), un vendeur ambulant de souvenirs accueille les héros Occidentaux qui viennent tout juste de débarquer. Le gros plan de l'indigène, qui correspond aussi à la première image d'Afrique, sert uniquement à suggérer que nos héros sont arrivés à destination. Dans le même film, il y a tout de même un personnage Autre identifiable. Il s'appelle Yanmar, serveur et indicateurs aux soldes du colonel français, le héros du récit. À chaque fois que ce dernier obtient de l'autochtone l'information souhaitée, il interrompt brusquement la conversation. Yanmar est également un exemple saisissant d'Anti-personnage anthrotopique: “il est” le lieu où il travaille et il n'a pas d'existence (narrative) en dehors de “son lieu”.

L'appel du silence (Leon Poirier, France 1938) relate les entreprises audacieuses de Charles de Foucauld (1858-1916). Explorateur et missionnaire français en Algérie et au Maroc, surnommé l'“ermite du Sahara”, il voua son existence à la découverte passionnée de l'Afrique du Nord. Son parcours termina tragiquement à Tamanrasset. Certains segments du film rendent compte de deux formes de marginalisation, étroitement liées aux métamorphoses identitaires du héros:

I. Une marginalisation dans le cadre par:

- a. des cadrages “coupe-tête” (un camarade de Foucauld, assis à la table d'un restaurant, s'adresse à Mohammed et commande une bière; le visage de Mohammed n'est pas montré, le plan ne saisit qu'une partie de son corps, des pieds au cou);
- b. la négation du contre-champ (même lorsqu'ils rebondissent à une interrogation du héros occidental, les “serveurs” indigènes ne sont jamais montrés en plan moyen de face);
- c. la réification du corps de l'indigène, présent uniquement pour “faire environnement” (un plan recourant, saisissant un homme algérien à la longue barbe qui traîne un âne, qualifie et contribue à identifier le lieu de l'action);
- d. le son de l'indigène, qui fait environnement tout comme son corps réifié (depuis une colline, un plan général de la ville est accompagné du chant du Muezzin);

II. Une marginalisation dans le récit au niveau de macro-syntagmes, qui suit les trois

phases (et les trois attitudes différentes vis-à-vis de l'Autre) de l'itinéraire physique et spirituel de Charles de Foucauld: de la mythisation initiale, exotisant l'Ailleurs (1) et ayant son corollaire dans le refus de la modernité (2), à l'imitation *Christi* (3):

- a. quitté par sa femme, Charles part en quête du silence: (“En Afrique il n’y a que des gens honnêtes, comme on n’en trouve plus dans notre continent”) (1);
- b. pendant le voyage, il sirote du vin et lit *La vie parisienne*; son camarade observe le paysage et s’exclame: “L’Afrique!” (1);
- c. Charles met en garde ses soldats contre “le charme dangereux du désert” (1);
- d. au début, le héros n’envisage aucune forme de contact ou de dialogue avec la population indigène, ne répondant qu’un vague “appel... du silence” (1);
- e. Foucauld traverse une ville arabe camouflé en juif orthodoxe. Un journaliste l’interpelle: “Quel fut le jour le plus difficile de votre exploration?”. Il répond: “ Le jour où je suis rentré à Paris...”. Le journaliste rebondit: “Et quelle est la différence entre nous et les musulmans?”. Foucauld: “Les musulmans croient en Dieux, tandis que nous, nous faisons semblant” (2);
- f. Foucauld répond à l’appel du désert pour échapper au chaos de la modernité sécularisante. Lors d’une fête, il dit: “J’aurais besoin du silence des mosquées “. Pendant ces premiers mois en Afrique, Foucauld n’agit pas *pour* (pour évangéliser l’Autre) mais “contre” (contre Paris et la modernité). Plutôt qu’affirmer l’Orient, il nie l’Occident (2);
- g. les dangers auxquels Foucauld s’expose dans son parcours de connaissance (sans véritable reconnaissance) de la culture et du monde islamiques sont conjurés grâce à l’intervention providentielle (et à la protection) de l’Église catholique (3);
- h. au milieu de son chemin, Foucauld abandonne la route qui l’amènerait à l’identification d’un Autre exotisé – dans la première partie du film, Charles exotise l’Autre et l’Ailleurs au nom de sa quête idéaliste du silence – pour prendre celle de la mission évangélique; il devient un frère, le porteur de la Vérité, du Verbe, le seul et unique (3);
- i. sur la suite du Christ, apparaît l’écrite: “Le maître fut poussé par l’esprit vers le désert”; à l’image du Christ, Charles entame son chemin de la croix (3);

III. marginalisation dans le récit au niveau de micro-syntagmes: la non-relation Occidentaux/Autres:

- a. les indigènes répondent uniquement aux ordres des Occidentaux;
- b. la présence de l’indigène-Foule sert, dans la plupart des cas, à démontrer la magnanimité dont les Occidentaux peuvent faire preuve: aumône aux pauvres, distribution de pain aux affamés;
- c. lors du premier dialogue narrativisé avec un Arabe, Foucauld, qui ne connaît pas encore la langue, “se sert” d’un jeune musulman, montré de dos;
- d. Foucauld guide l’armée française dans le désert afin de “nettoyer” la région. Il connaît désormais la langue arabe. Les rencontres avec les indigènes, serviables et prêts à collaborer, s’avèrent productifs;
- e. Foucauld “adopte” les autochtones évangélisés, qui le considèrent comme un père. Les indigènes sont maintenant dans le cadre, à côté de leur “père” occidental, qui est, quant à lui, au centre;
- f. pas de dons, pas de véritable échange entre les Occidentaux et les indigènes, comme la séquence de la distribution des chapelets le démontre. Il s’agit d’une offre unilatérale et asymétrique;

g. l'indigène est reconnaissant et jamais reconnu: le chant d'un Muezzin rend un dernier hommage au "Saint" occidental: "Je lui ai dit: je fais ma prière pour toi".

Comme nous l'avons vu à propos du film de Poirier, la présence de "vrais" autochtones, outre que "faire Ailleurs", peut servir à attester le courage ou la générosité du colon. Le premier plan de *L'Escadron blanc* (René Chanas, France 1949) est surprenant: un groupe d'autochtones au centre du cadre. Cette image trouve sa justification narrative et idéologique dans les plans suivants. De la foule indistincte, saisie en plan général, émerge timidement un enfant, qui se dirige vers une sœur missionnaire. La caméra le suit jusqu'à révéler la femme occidentale, prête à le vacciner. Le regard de la caméra a donc hésité sur ce groupe d'autochtones et sur ce petit indigène afin de "préparer" le triomphe du colon altruiste, dont la mission en Orient aurait un caractère exclusivement, ou principalement, humanitaire. Dans le cadre ou hors-cadre, au centre comme dans séquence susdite ou à l'écart, les indigènes de *L'Escadron blanc* agissent principalement en fonction d'un personnage Occidental; ils n'ont pas d'autonomie performative, ni de véritable identité narrative. Leurs actions sont le prolongement des actions du personnage principal. Comme il serait normal de penser, les gestes n'alimentent pas les identités narratives de ceux qui les accomplissent, mais renforcent celles des personnages au nom desquels ils sont accomplis. La réplique rassurante d'un commandant, ayant pour objet un serveur arabe qui, avec son entrée dans la pièce, a interrompu brusquement une conversation très délicate avec un collègue visiblement irrité, synthétise parfaitement ce type de regard sur l'altérité: "Ne vous inquiétez pas, il est là [l'arabe] pour nous servir".

Même quand elle est combative, la foule n'est jamais véritablement menaçante. Dans la plupart des cas, notre ou nos héros occidentaux doivent faire face à des attaques ou à des embuscades phantasmiques, orchestrées par un groupe d'indigènes présent (ils sont là, devant "Nous") mais invisible, ou partialement visible, donc difficilement identifiable: des "taches" noires dans le désert (*L'escadron blanc*), des fusils qui se dressent au-dessus des rochers (*Un de la légion*, Christian-Jacques, 1937). Dans *Courrier Sud* (Pierre Billon, 1936), le français Jacques est la cible des rebelles de l'Atlas. La caméra, en épousant le point de vue des soldats français qui se défendent des attaques de l'ennemi, montre la plaine désertique, ses quelques rochers et palmiers. Ça et là, derrière les rochers, on aperçoit des turbans et ces turbans suffisent à signifier, par métonymie, "des arabes". Cet ennemi fuyant, identifiable uniquement du point de vue nominale (il s'agit de la tribu X), agit à moitié puisqu'il est sans voix. Ce qui compte, ce sont les effets que sa présence/absence engendre du côté des Occidentaux: des actes d'héroïsme, de courage, de force et d'intelligence qui en certifie la supériorité.

Au début des Années 40, le discours cinématographique colonial change radicalement. Une troisième tendance dans la représentation de l'Autre, "phobique" et non plus exotisante ou marginalisante, s'impose. Comme l'autochtone se rebelle vraiment, "on ne peut plus le dresser"²³, ni l'exclure du cadre et du récit. Le cinéma colonial commence donc à façonner des indigènes à l'identité narrative forte, cela afin d'incorporer une menace qui est bien réelle et une (anti)culture différente et redoutable qui n'a plus rien de phantasmique ou de fascinant. Un nouvel Autre fait son apparition dans le cinéma européen: un Autre *Némésis* de l'Occident.

Manuel Billi

¹ “L’Orient n’est pas seulement le voisin immédiat de l’Europe, il est aussi la région où l’Europe a créé les plus vastes, les plus riches et les plus anciennes de ses colonies, la source de ses civilisations et de ses langues, il est son rival culturel et il lui fournit l’une des images de l’Autre qui s’impriment le plus profondément en lui. De plus, l’Orient a permis de définir l’Europe (ou l’Occident) par contraste: son idée, son image, sa personnalité, son expérience. Rien de cet Orient n’est pourtant imaginaire. L’Orient est partie intégrante de la civilisation et de la culture *matérielles* de l’Europe. L’*orientalisme* exprime et représente cette partie, culturellement et même idéologiquement, sous forme d’un mode de discours, avec, pur l’étayer, des institutions, un vocabulaire, un enseignement, une imagerie, des doctrines et même des bureaucraties coloniales et des styles coloniaux”. Edward Saïd, *Orientalism*, London, Penguin, 1978, tr. fr. *L’Orientalisme. L’Orient créé par l’Occident*, Paris, Seuil, 1980, p. 13-14.

² *Ivi*, p. 34.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 20.

⁵ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994, tr. fr. *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p. 121.

⁶ *Ivi*, p. 121.

⁷ “Comme si la duplicité essentielle de l’Asiatique ou la bestiale licence sexuelle de l’Africain, qui n’ont pas à être démontrées, ne pouvaient jamais vraiment, dans le discours, être prouvées. [...] C’est la force de l’ambivalence qui donne sa crédibilité au stéréotype colonial; qui assure sa répétition dans des conjonctures historiques et discursives changeantes; qui informe ses stratégies d’individuation et de marginalisation; qui produit cet effet de vérité probabiliste et de prévisibilité qui, pour le stéréotype, doit toujours être *en excès* de ce qui peut être empiriquement démontré ou logiquement construit”. *Ivi*, p. 121-22.

⁸ “Ce qui est refusé au sujet colonial – au colonisateur comme au colon –, c’est cette forme de négation qui donne accès à la reconnaissance de la différence. [...] Sa race devient le signe non éradicable de la *différence négative* dans les discours coloniaux. Car le stéréotype empêche la circulation et l’articulation du signifiant de ‘race’ en tant qu’autre chose que sa *fixité* comme racisme”. *Ivi*, p. 134.

⁹ *Ivi*, p. 148.

¹⁰ E. Saïd, *op. cit.*, pp. 69 et 107.

¹¹ Cf. Manuel Billi, *Nient’altro da vedere. Cinema, omosessualità, differenze etniche*, Pisa, ETS, 2011.

¹² Cf. Michel Leiris, *Fourbis*, Paris, Gallimard, 1955 et Id., *L’Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1981.

¹³ Pour l’anthropologue Victor Segalen, l’exotisme représenterait une catégorie de la sensibilité permettant la perception du divers et de la différence.

¹⁴ Daniel Castillo Durante, *Les Dépouilles de l’altérité*, Montréal, XYZ, 2004, p. 31.

¹⁵ “L’exotisme reste une création de celui qui le projette. Il est l’*invention de l’autre*. [...] Le XXe siècle constitue le grand moment de cet exotisme triomphant, correspondant aux voyages et aux enquêtes. Il prend *figure*, avec des allures descriptives, n’ignorant plus les décors réels”. Laurent Gervereau, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXème siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 62.

¹⁶ “L’exotisme relève [d’une] attitude conquérante entre soi comme centre du monde” et les “autres”, mais participe dans le même temps d’une fascination provoquant des effets de retour”, *ivi.*, p. 61.

¹⁷ Tristan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 2002 (1989), p. 356.

¹⁸ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁹ Parmi de nombreux exemples, il suffit de citer le *Roman d’un Spahi* (Michel Bernheim, 1936), tiré d’un roman de Pierre Loti, le “père” symbolique de l’exotisation littéraire.

²⁰ D’autres exemples de films de l’époque coloniale exotisant la figure de l’indigène sont *Lo squadrone bianco* (Augusto Genina, 1936), *Romancero marroquí* (Carlos Velo, Enrique Domínguez Rodiño, 1939), *Giarabub* (Goffredo Alessandrini, 1942), *Los últimos de la Filipinas* (Antonio Román, 1945), *La fugue de Mahmoud* (Roger Leenhardt, 1952).

²¹ Cfr. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955.

²² “Un personnage capable est celui qui peut faire, celui à qui on peut imputer (ou attribuer) une action, celui qui peut raconter et se raconter. Un personnage, donc, ne peut qu’être capable, mais parfois des présences qui n’ont pas tout à fait ces qualités figurent dans la diégèse. Par conséquence, une hiérarchie visuelle et narrative préside au positionnement de figures humaines dans un univers fictionnel. D’un côté, nous avons un ensemble hétérogène de personnages capables aux différentes fonctions narratives: du héros aux personnages secondaires. De l’autre, la foule informe des *Anti-personnages*”. M. Billi, *op. cit.*, pp. 36-37.

²³ Manuel Billi, “Quand Tintin rencontre Tam Tam; Exotisation et phagocytose de l’altérité de l’“indigène” dans la bande dessinée et le cinéma franco-belges des Années Trente”, in Leonardo Quaresima, Laura Ester Sangalli, Federico Zecca (a cura di), *Cinema e fumetto/Cinema and Comics*, Udine, Forum, 2009, p. 440.

Tra racconto e attrazione

Forme della rappresentazione dell'Oriente nel cinema narrativo degli anni Trenta

Negli anni Trenta il film narrativo classico declina la raffigurazione dell'Oriente in forme che di primo acchito appaiono senz'altro convenzionali¹. È fin troppo facile indicare i cliché che la caratterizzano: i personaggi ricorrenti (il cinese infido, la giovane innocente, la geisha, il *coolie* povero ma coraggioso) e luoghi e situazioni tipiche (la fumeria d'oppio, il giardino e la pagoda, il quartiere delle geishe), che strutturano la narrazione in una serie di nuclei altrettanto prevedibili, spesso e volentieri adottando la forma del melodramma. Ci si può domandare, tuttavia, se a questi luoghi comuni corrispondano modi di rappresentazione anch'essi codificati e quale sia la loro funzione all'interno dell'equilibrio del film narrativo, sempre sospeso tra la logica del raccontare e il piacere del vedere²; le pagine che seguono sono il tentativo di rispondere a questa domanda.

Il primo elemento da sottolineare è la funzione di richiamo commerciale dell'ambientazione esotica. Già sfruttata ampiamente dalla letteratura popolare – per fare un solo esempio, i best-seller del francese Maurice Dekobra, da cui derivano numerose pellicole di quegli anni per storie che “percorrono il mondo, dal Brasile all'Indocina passando per Beirut e Mosca, nei quali ufficiali appassionati ma leali salvano delle creature sublimi dal ricatto di spie odiose e rivelano alla patria riconoscente dei preziosi segreti”³ – l'attrazione per luoghi lontani, replicati attraverso moduli narrativi ben riconosciuti dallo spettatore, è un modo quasi sempre sicuro per ricavare buoni incassi: una strategia di *run for cover* adottata da molti registi in difficoltà finanziaria. Tenendo quest'idea sullo sfondo, vediamo ora in quali forme si declina l'orientalismo cinematografico in alcuni esempi di cinema narrativo tra le due guerre.

La messa in scena

La forma basilare dell'orientalismo è senz'altro la scenografia, con ricostruzioni in studio accurate o meno a seconda del budget a disposizione. In questa tipologia i due poli estremi sono ben riconoscibili in *Shanghai Express* (Joseph Von Sternberg, 1932) e *La figlia del samurai* (*Die Tochter des Samurai*, Arnold Fanck, Mansaku Itami, 1937). Nel film che il regista austriaco gira negli studi di Hollywood la ricostruzione del treno e delle stazioni ferroviarie che fanno da sfondo alla narrazione è accurata e sofisticata⁴. La sequenza di apertura ne è un esempio. Una serie di inquadrature fisse in piano ravvicinato collegate da dissolvenze incrociate mostra gli operai intenti a preparare la partenza del treno; davanti agli occhi dello spettatore scorrono portatori, merci, valigie, viaggiatori in abiti occidentali e orientali. Una delle dissolvenze si trasforma in una carrellata, punteggiata da sovrimpressioni, che segue una portantina da cui scende una giovane donna dagli abiti orientali, sempre seminascosta alla visione da teste, corpi, bagagli, lanterne, ombrelli. La

cinpresa indugia un attimo sulla figura della donna e poi, con un'altra breve serie di dissolvenze, passa alla biglietteria della stazione. È un movimento tipico del cinema del regista, che approfitta dell'ambientazione esotica per saturare l'immagine con gli elementi convenzionali della rappresentazione dell'Oriente – i cappelli a cono, gli abiti dalle maniche larghe e gli alamari, le ceste di paglia, i parasole, le scritte in caratteri cinesi, oltre che naturalmente con la fisionomia delle comparse. È un lavoro sull'attrazione visiva che accompagna la nostra curiosità per l'avvio della storia; capiamo che la giovane cinese avrà un ruolo nel racconto ma siamo anche affascinati dal costruirsi dell'immagine per accumulazione, con il continuo sovrapporsi e intrecciarsi delle figure.

La componente attrazionale del film raggiunge il suo punto più alto nella figura della diva, Marlene Dietrich. Se l'immagine-attrazione trova una sponda agevole nella costruzione ridondante della messa in scena, la visione della diva sposta ancor più decisamente l'asse della storia verso il primato della visione. La diva è l'oggetto esotico per eccellenza; è l'indizio di un altrove assoluto segnato dall'eccesso: della bellezza, dei costumi, della recitazione (fig. 1).



Fig 1.

Ne troviamo conferma già nel primo incontro tra i due protagonisti, Shanghai Lily e il dottore, un tempo amanti ma poi allontanati da rancori e incomprensioni. La macchina da presa li riprende di fronte, divisi dalla linea verticale della cornice del finestrino. Lui è vestito di bianco, lei di nero; sulla destra della donna uno stendardo con una scritta in caratteri cinesi, bianca ancora su fondo nero. Al di là dell'opposizione cromatica che segnala la lontananza dei due ma anche la loro complementarietà, il grafismo forte dell'immagine – il contrasto bianco/nero degli abiti; il nero delle piume che circondano il volto pallido della donna; i caratteri bianchi su sfondo scuro – incastona la figura della diva in profondità dentro l'immagine e ne accentua la costruzione artificiale tesa a enfatizzare la presenza di lei e a trasformarla in attrazione. Ancora, più avanti nel film, un'inquadratura ricercatissima la riprende per "sineddoche": il piede, che calza una pantofola piumata, batte il tempo di una musica che proviene dal grammofono; intravediamo i cuscini del divano e i pantaloni di un pigiama di seta. Poi uno stacco allarga il campo dell'inquadratura e vediamo la figura intera della Dietrich, semisdraiata, intenta a fumare voluttuosamente una sigaretta, con indosso un'ampia vestaglia di seta di taglio orientale. È il punto più alto dell'esposizione dell'immagine della star: non possiamo fare altro che contemplarla. La storia – anche se appassionante; non sapremo fino alla fine se la passione tra la donna e Doc tornerà a vivere – si ferma letteralmente per darci il tempo di ammirare la bellezza della diva, la raffinatezza dei costumi, la cura degli arredi; seguiamo il racconto ma sentiamo anche la forza visiva dirompente delle immagini.

Un processo opposto ma complementare è al lavoro in *La figlia del samurai*. La co-produzione nippo-tedesca (successiva al patto anti-Comintern stipulato nel '36 tra Tokyo e Berlino) gioca – oltre che sugli elementi espliciti di propaganda, con la necessità per il Giappone dello

“spazio vitale” di marca hitleriana – sulla doppia anima nipponica: da una parte la forza della tradizione, dall’altra la spinta verso la modernità. In questo senso il film prevede una colonna visiva eccentrica rispetto ai prodotti europei (come anche hollywoodiani) dello stesso periodo. Girato in Giappone e non ricostruito in studio, offre numerose sequenze descrittive di taglio quasi etnografico che documentano la natura e la cultura tradizionale del paese accanto ai simboli del progresso tecnologico. Dopo l’apertura con le riprese prolungate dell’eruzione di un vulcano, delle onde del mare in tempesta che battono contro le rocce, del Fujiama ricoperto di neve, in una delle sequenze iniziali – quando il protagonista Teruo torna in patria in compagnia di un’amica tedesca – vediamo scorrere, per contrasto, le immagini di un Giappone moderno e industriale: le fabbriche che forgiavano i metalli, i macchinari al lavoro, i telai meccanici. E ancora per opposizione segue una lunga sequenza in cui protagonista è una natura idillica, quando la giovane Mitsuko apprende del ritorno a casa dell’amato Teruo, ambientata nel giardino tradizionale della casa di lei; caprioli, fenicotteri, uccellini, perfino le tartarughe e le carpe del laghetto partecipano alla gioia della ragazza, mentre una serie di dissolvenze esplorano l’esterno e poi l’interno della casa illustrandone l’architettura e gli arredi tradizionali. Ma la sequenza più notevole in questo senso è l’incontro tra Teruo e il suo vecchio maestro. Un lungo carrello in avanti segue i due personaggi entrare in un tempio buddista. Mentre la voce off del maestro ricorda al giovane i fondamenti della filosofia giapponese – in tedesco, e reinterprestandone i principi in chiave filonazista – una serie di carrelli alternati a dissolvenze percorrono i corridoi e le stanze del palazzo soffermandosi sulle statue di Buddha, le suppellettili antiche, le lanterne, i giardini, i padiglioni. Il prolungato movimento di macchina fa eco e sostanzia le parole dell’uomo e costruisce una sequenza che diviene argomentativa più che narrativa (le immagini come illustrazione e completamento delle parole), in cui il guardare e l’ascoltare sono più importanti del narrare.

D’altro canto la storia non si discosta dai canoni del melodramma, in questo rispettando la struttura convenzionale del film di ambientazione esotica: il contrasto tra la tedesca Gerda e la giapponese Mitsuko, innamorate dello stesso uomo, l’indecisione di lui, fino alla drammatica sequenza finale in cui Mitsuko sta per suicidarsi gettandosi nel cratere del vulcano e Teruo, dopo un estenuante inseguimento sulle pendici del monte, riesce a raggiungerla all’ultimo istante e le promette di sposarla (fig. 2).



Fig. 2

Non è difficile vedere come si riproponga anche qui l’alternanza tra una dimensione narrativa piuttosto stereotipata e prevedibile, appoggiata alle convenzioni del melodramma, e una colonna visiva notevole per originalità: non solo perché girata dal vero ma perché fondata sul criterio della

descrizione e della catalogazione. Si ha l'impressione di assistere a una serie di vedute Lumière che documentano il paesaggio e la cultura giapponesi; e il risultato è proprio di farci vedere quello che Godard definiva, parlando del cinema dei fratelli lionesi, "lo straordinario nell'ordinario". L'attrazione qui sta nella meraviglia del vedere: nel tempo che abbiamo per osservare, nei momenti in cui il racconto si ferma per darci l'agio di guardare una realtà esotica e sconosciuta. In questo senso il film di Sternberg e quello di Fanck e Itami lavorano allo stesso modo: giustappongono al dramma convenzionale della storia, rinforzata nella sua rassicurante prevedibilità dagli elementi di esotismo più superficiali della messa in scena, una serie di attrazioni: da una parte la diva come climax del lavoro di scenografia, dall'altra lo "splendore del vero", in modo da mantenere in equilibrio la tensione dinamica tra visione e racconto.

I movimenti di macchina

Come si vede dagli esempi precedenti, alla messa in evidenza della scenografia, che sia naturale o ricostruita in studio, si accompagna spesso il movimento di macchina e in particolare la carrellata; e non è difficile notare che questo tipo di movimento è quello che rende meglio l'ampiezza e il prolungarsi dello sguardo e che più sottolinea al contempo la presenza della macchina da presa – e dei nostri occhi – impegnati nell'atto di osservare. In *Macao, l'inferno del gioco* (*Macao, l'enfer du jeu*, 1939) di Jean Delannoy l'ingresso di uno dei protagonisti, il giovane Pierre, in una losca casa da gioco è girato proprio secondo questo principio. Una serie di carrelli interrotti solo da brevi stacchi e da un salto di 180° della ripresa segue Pierre e il suo accompagnatore, una guida spagnola, all'interno del locale. Il movimento della camera, fluido, è reso evidente da una serie di ostacoli che si frappongono tra l'obiettivo e gli attori: componenti della scenografia, piante e arredi, comparse in costume orientale o occidentale, elementi architettonici (scale, muri). Poi la mdp entra in una sorta di arena: in basso sta un grande tabellone dove i giocatori, che assistono al gioco dall'alto di una balaustra, depositano le puntate facendo scendere e salire le fiches in ceste di paglia legate a lunghi fili, come fossero reti da pesca (fig. 3). La messa in scena è lussureggiante ed è evidenziata ancora di più dalla mdp che indugia nel riprendere la frenesia del gioco, con le ceste che salgono e scendono e l'obiettivo che si districa agilmente tra l'intrecciarsi delle corde, le lanterne e gli stendardi.



Fig. 3

Qui la carrellata è un'attrazione al quadrato: perché enfatizza la complessità della scenografia e perché sottolinea la presenza della macchina da presa così da spostare l'equilibrio del film dalla

parte della visione/mostrazione. Ma lo stesso movimento può essere usato in modo ancora più complesso, tanto da fondere insieme le due dimensioni del guardare e del narrare. Ancora in *Delannoy*: il film si apre su una sequenza di bombardamento aereo. Una bomba cade su quello che sembra essere stato un deposito ferroviario; quando il fumo si disperde la macchina da presa inizia a muoversi da destra verso sinistra, poco più alta del terreno, inquadrando via via le conseguenze della battaglia: una donna che fugge, vecchi attrezzi e copertoni abbandonati, due galline dall'aria sperduta, un vecchio manifesto pubblicitario e poi, in maniera piuttosto incongrua, appare un'elegante gamba femminile, ai piedi un paio di scarpe lucide a pois. Intuiamo subito, appena ci viene mostrata la figura intera di Mireille (Mireille Balin), che la sconosciuta sarà la protagonista del racconto. Dunque il lungo movimento di macchina ha assolto almeno due funzioni narrative: quella di mostrarci il contesto di guerra in cui si svolgerà il film e quello di prepararci, con un procedimento di suspense, all'apparizione della protagonista, dunque all'inizio della storia. Ma a queste funzioni si somma senz'altro la bellezza del movimento in sé, che ci fa ammirare non solo l'accuratezza della finzione scenografica, non solo il fascino della protagonista, ma anche la presenza della stessa cinepresa con la forza penetrante del suo sguardo che – lo confermano la lunghezza del movimento e l'intensità del contrasto tra guerra e femminilità – è il creatore del racconto. Difficile distinguere i due movimenti: narrazione e attrazione si fondono in modo armonico sostenendo la tensione dinamica tra i due poli.

Su questa linea anche un momento di *Shanghai Express*. Sul finire del film, Shanghai Lily non sa come ricucire il rapporto con Doc, che si ostina a negarle la sua fiducia. La donna lascia il suo scompartimento e si dirige verso quello di lui lungo il corridoio del treno. In un primo momento la macchina da presa resta fissa e osserva la diva camminare in avanti, di spalle, il lungo abito nero che le avvolge il corpo e le ondeggia sui fianchi. La donna si ferma, si gira per un attimo verso l'obiettivo della camera, poi volta di nuovo le spalle per proseguire verso il fondo del corridoio dove rimane esitante, incerta sul da farsi. Poi l'attrice si volge di nuovo verso di noi; la cinepresa le si avvicina con un lento movimento in avanti che replica quello del treno e contrasta quello di lei, che torna indietro fermandosi all'altezza dello scompartimento dell'uomo; infine l'obiettivo si ferma sulla mezza figura della Dietrich di profilo, appoggiata alla porta scorrevole, le braccia sollevate e aperte sopra la testa. Anche qui è impossibile separare l'attrazione dalla narrazione. Il momento è cruciale per il racconto: forse, finalmente, i due amanti potranno riconciliarsi. Ma allo stesso tempo e con uguale intensità l'immagine è splendida: la figura sinuosa della diva cattura il nostro sguardo in un abbraccio visivo reso ancora più evidente dal movimento di macchina che va incontro alla figura femminile e la avvolge, quasi a volersene impadronire.

Il punto di vista

In uno dei film francesi di Max Ophüls, *Yoshiwara, il quartiere delle geishe* (*Yoshiwara*, 1937), la resa scenografica del celebre quartiere di Tokyo (fig. 4) – il film è ambientato nella metà degli anni Trenta, subito prima dello scoppio della seconda guerra sino-giapponese – è affidata al celebre scenografo Léon Barsacq, che riesce a offrire una ricostruzione credibile, e anche affascinante, nonostante le ristrettezze finanziarie della produzione⁵. Una sequenza in particolare merita una nota a sé poiché in essa il regista rovescia i termini della questione trasformando in esotico l'immaginario occidentale.

Il film è ambientato nello Yoshiwara di Tokyo; uno dei due protagonisti è un tenente dell'esercito russo, Polenoff, che finisce per innamorarsi della giovane Kohana, divenuta geisha suo malgrado per poter mantenere la famiglia. Sul finire del film, i due s'incontrano clandestinamente in una pagoda isolata nel bosco. Kohana e Polenoff si tengono abbracciati e si guardano in un grande specchio (fig. 4); la mdp riprende il loro riflesso mentre l'uomo si abbandona a un sogno a occhi aperti descrivendo alla ragazza le meraviglie dell'esistenza che sogna di trascorrere con lei. Dapprima il tenente immagina una serata all'opera, e sul muro dietro ai due personaggi appaiono

sovrappresi palchi e platea di un teatro all'italiana, mentre risuona una musica operistica; poi Polenoff descrive un viaggio in slitta e sulla parete si stagliano una serie di paesaggi innevati; infine, le parole dell'uomo evocano una cena sontuosa e si materializzano un tavolo imbandito con eleganza e due danzatori russi che si esibiscono davanti a loro. La sequenza, piuttosto lunga (più di cinque minuti), si chiude con la descrizione del ritorno a casa della coppia nella loro meravigliosa dimora immaginaria.



Fig. 4

Il valore di attrazione della sequenza – tipico del cinema ophülsiano – sta in primo luogo nello splendore della scenografia che si trasforma sotto gli occhi dello spettatore aprendo letteralmente l'inquadratura a un film nel film. Lo schermo viene raddoppiato prima dallo specchio in cui si riflettono le figure dei due personaggi, poi dalla parete su cui si disegnano le immagini evocate dalle parole di Polenoff che si sovrappongono visivamente al racconto di partenza. Ma non va sottovalutato il fatto che qui Ophüls rovescia la prospettiva e adotta il punto di vista della protagonista: è lei a immaginare, facendosi trasportare dalle parole dell'amante, la vita in Occidente, che viene rievocata attraverso una serie di stereotipi altrettanto prevedibili quanto quelli usati fino a quel momento nel film per descrivere Tokyo: il teatro d'opera, le danze, la slitta sullo sfondo del paesaggio innevato. Siamo davanti a un gioco di specchi non solo nella scenografia; il raddoppiamento e ribaltamento della visione convenzionale dell'altro – se il Giappone cinematografico è un luogo comune, lo siamo anche noi – ha come conseguenza la sottolineatura della scrittura filmica come insieme di cliché che si rincorrono e riecheggiano gli uni con gli altri. L'operazione di *Yoshiwara* è più radicale di quanto non sembri: la sequenza mette in luce la costruzione artificiale dei punti di vista, di tutti i punti di vista, e in definitiva suggerisce l'impossibilità di una rappresentazione convincente dell'altro – l'impossibilità di ogni realismo o verosimiglianza, dato che qualsiasi raffigurazione non è altro che un *déjà vu*.

In conclusione

In conclusione vorrei tornare sull'affinità tra orientalismo e melodramma cui accennavo all'inizio. I cliché rappresentativi si legano facilmente ai luoghi comuni del racconto introducendo nella trama tutta una gamma di situazioni e personaggi prevedibili che rinforzano la tenuta della storia nella direzione di un rassicurante soddisfacimento delle attese del pubblico. Insieme alla funzione di *run for cover* di cui si diceva, è indubbio che scegliere quei determinati modi di

rappresentazione etichettabili come “orientalisti” non fa che avvicinare il film ai canoni di genere più stereotipati.

Allo stesso tempo è noto che il melodramma ha come carattere sostanziale l'eccesso: dà rilievo alla componente attrazionale derivante dalle categorie emotive e pre-simboliche dell'immagine e si appoggia meno sull'elemento narrativo-causale della trama, facendo leva piuttosto su uno stile espressivo e visivamente potente⁶. In questa prospettiva la vicinanza tra orientalismo e melodramma assume un'altra funzione. I temi dell'orientalismo accentuano, infatti, la forza dell'elemento visivo legandosi al modo melodrammatico per rinforzarne i caratteri più estremi. Il binomio amore/morte, la felicità impossibile, la sofferenza e la separazione trovano una sorta di lente di ingrandimento nelle scenografie sovrabbondanti, nei movimenti di macchina elaborati, in generale nel “di più” di visione tipici dell'orientalismo cinematografico anni Trenta. L'eccesso di visione che si accompagna all'orientalismo – la meraviglia della diva come fulcro della messa in scena; l'illusione affascinante della ricostruzione in studio; lo splendore delle riprese dal vero; i movimenti di macchina che illustrano e amplificano la scenografia – ha anche il compito di mettere in risalto la capacità del cinema di mostrare, accanto a quella di raccontare, evidenziando quanto la prima attitudine, forse più ancora della seconda, giochi un ruolo decisivo nell'impatto del film sullo spettatore.

Orientalismo, dunque, come attrazione che entra nel meccanismo narrativo, nutrendo la trama di situazioni e personaggi ben riconoscibili e rendendolo ancora più funzionale alle aspettative di produttori e spettatori; ma, al contempo, orientalismo che mette in discussione l'equilibrio del film, sempre in bilico tra il racconto e lo sguardo, spostando – con modi seducenti ma decisi – il baricentro della significazione verso la dimensione del mostrare.

Chiara Tognolotti

¹ Mi occuperò qui solo dell'Oriente in “senso stretto”, vale a dire occupandomi delle principali regioni asiatiche raffigurate dal cinema europeo e lasciando da parte il Nord Africa, ambito che, per quanto riguarda il cinema francese, è analizzato in Charles O'Brien, “The ‘cinéma colonial’ in 1930s France”, in Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar (a cura di), *Visions of the East: Orientalism in Film*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1997, pp. 207-231. Nello stesso volume cfr. anche Dudley Andrew, “Praying Mantis: Enchantment and Violence in French Cinema of the Exotic” pp. 232-252 (anch'esso centrato su pellicole di ambientazione nordafricana). In ogni caso il mio scopo non è quello di fornire una casistica esaustiva di tutti i film del decennio Trenta che siano caratterizzati da un'ambientazione orientale – cosa che eccederebbe di molto i limiti del saggio – quanto piuttosto di delineare alcune tipologie ricorrenti attraverso alcuni studi di caso esemplari.

² Cfr. Rick Altman, “Dickens, Griffith, and Film Theory Today”, *The South Atlantic Quarterly*, n. 2, 1989, ripubblicato in Jane Gaines (a cura di), *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*, Durham-Londra, Duke University Press, 1992, pp. 9-47; Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994 (in particolare cap. I)

³ Pierre Billard, *L'âge classique du cinéma français*, Parigi, Flammarion, 1995, p.148.

⁴ Per la ricostruzione della lavorazione del film cfr. John Baxter, *The Cinema of Josef Von Sternberg*, New York, Barnes & Co., 1971, pp. 91-94.

⁵ Il film nel suo complesso è del tutto conforme ai canoni del genere avventuroso-esotico in voga in quegli anni; anche la presenza di un attore altrove magnifico come Sessue Hayakawa non riesce a innalzarlo al di sopra di un'aderenza passiva ai codici del genere. Del resto per Ophüls è necessario, in quel momento, girare un film che gli dia sicurezza economica garantendogli buoni incassi per ripianare i debiti accumulati con i due lavori precedenti, *Divine* (1935) e *La nostra compagna* (*La tendre ennemie*, 1935). Quindi il regista sa di dover rientrare nei ranghi e di dover girare un film in cui la narrazione, di sicuro effetto sul pubblico, sia predominante rispetto allo splendore della visione che di solito segna il suo stile. Cfr. Helmut Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie*, Berlino, Bertz, 1998, cap. 4.

⁶ Sulla componente attrazionale del melodramma derivante dall'idea di genere nei primi decenni del Novecento cfr. Ben Singer, *Melodrama and Modernity*, New York, Columbia University Press, 2001.

Speciale

Apologia dell'oppio Lo stereotipo della fumeria tra fascinazione e razzismo

I fumi dell'oppio corrono nelle vene del cinema occidentale, lo intossicano e lo narcotizzano, lo affascinano e lo rendono sovente colpevole di rappresentazioni politicamente scorrette, ingenuamente razziste, veicoli di stereotipi e incomprensioni. Immagine archetipica della Chinatown inglese o americana, la fumeria d'oppio racconta il fascino e il timore per l'Oriente e funge da prisma per raccontare complessi di colpa post-coloniali, per dare a intendere la decadenza morale di un personaggio, per dire un razzismo ma anche per, indirettamente, invitare al viaggio e alla scoperta di una cultura sovente misconosciuta. Se per certi versi la rappresentazione dell'oppio riveste caratteri di evidente e semplificante orientalismo, purtuttavia è possibile ritrovare caleidoscopici effetti che usano l'oppio come allegoria, simbolo, ritmo musicale. L'oppio e l'universo a lui correlato, fatto di fumerie tanto occidentali quanto orientali, i suoi effetti e la sua storia non sono stati esclusivamente armi di prevaricazione e rappresentazione strumentale di una nazione, ma anche potente ipnagogico che impreziosisce rappresentazioni di una cultura sempre meno misteriosa. Non è certo qui il luogo per negare indubbe occorrenze sintomatiche di una stigmatizzazione; eppure, i fumi e l'ebbrezza s'infiltrano tra le pieghe di celluloidi anche per sedurre e ipnotizzare, facendo cadere lo spettatore in un torpore attento, in uno stato simile al sogno al quale tradizionalmente il cinematografo è stato paragonato. Da notare infine come, sebbene la sensibilità (ufficiale) cinese resti offuscata da ogni rappresentazione tacciabile di colonialismo, è vero anche che si assiste sempre più spesso, nella produzione autoctona, a un auto-orientalismo che prende in prestito (per così dire), rielabora e vampirizza antiche rappresentazioni occidentali un tempo tacciate di orientalismo e oggi sempre più modelli di sofisticata nostalgia – i grandi film storici in costume, per esempio, che in Europa si fanno rari, esplodono in Cina tintinnando di gioielli e pipe d'oppio e costumi fastosi che Bertolucci contribuì a re-introdurre dopo la tabula rasa della Rivoluzione Culturale. L'apice di questa sorta di rappresentazioni è *Hero* (*Yīng xióng*, Zhang Yimou, 2002), che senza essere il primo esempio, narra l'ufficiale auto-orientalismo del *soft power* cinese, che veicola forme di egemonia ideologica attraverso una rinnovata attenzione al cinema di genere di ambientazione storica.

Accuse infondate?

Non si può negare che, soprattutto ai tempi del cinema muto – in un differente contesto geopolitico e mediatico – la fumeria d’oppio sia stata simbolo della Cina come grande malata d’Oriente, crocevia di criminali e peccato. *Giglio infranto* (*Broken Blossom*, David Wark Griffith, 1919), è esempio lampante (vi torneremo tra breve); ma basta scorrere il catalogo IMDB per ritrovare svariate occorrenze tanto di film documentari, quanto di finzione¹. Eppure, tengo a sottolineare come il fenomeno dell’intossicazione non venga tanto dai film (dalla quantità d’immagini) quanto piuttosto da una spesso erronea lettura unidirezionale delle cosiddette semplificazioni hollywoodiane. Prendo in prestito un rigoroso articolo di Jelena Gledić² che, basandosi su una scientifica esplorazione di parole chiave su, appunto, IMDB, mostra come l’idea di un razzismo diffuso nel cinema hollywoodiano sia un preconcetto non necessariamente corrispondente al vero. L’articolo non giustifica, beninteso, forme offensive di rappresentazioni razziste, ma sottolinea la necessità di esplorare a fondo il contesto prima di dipingere un seducente quadro di vittimizzazione. Gledić parte da una petizione della Media Action Network for Asian Americans (MANAA), che pubblica “Restrictive Portrayals of Asians in the Media and How to Balance Them” (http://www.manaa.org/asian_stereotypes.html). Vi si trova un giusto sdegno per i “countless movies and TV episodes [that] have portrayed Chinatowns as breeding grounds of crime”. Attraverso un’analisi quantitativa dei termini presenti su IMDB, Gledić non nega la ricorrenza certamente offensiva di stereotipi riguardo le Chinatown americane, ma segnala che in realtà gli esempi sono lunghi dall’essere “incalcolabili”. Prosegue:

As shown in the performed small-scale case study, when we test the simple claim that Chinatowns are portrayed as places filled with criminal activity in Hollywood films (which many people might make without second thought), we encounter facts that could contest the relevance, if not the accuracy, of our claim. As stated: it is not only Hollywood films that portray Chinatown in such a manner, and not even only US films; the top keywords do indicate a crime-ridden environment, but the number of occurrences is not even half of the total number of titles. Nonetheless, a brief database survey gives indications that there might be portrayal trends worth researching³.

Questa riflessione mi ha, per tornare ai nostri oppiacei, rinfrancato nella mia diacronica passione per la rappresentazione dell’oppio sdoganandola da un pesante senso di colpa postcoloniale. Passione che, assorbendo immagini di film diversi, suscita i quesiti ai quali si cerca di rispondere nelle pagine seguenti: la rappresentazione dell’oppio è sempre, sistematicamente foriera di rappresentazioni pregiudiziali? Godendo dell’esoticismo oppiaceo si cade per forza nella trappola colonialista? Non è forse possibile trovare, in queste fantasmagorie, caleidoscopi attirati che contribuiscono a strutturare il film occidentale stesso? Il percorso che segue sarà (in)coerentemente oppiaceo: si procederà per balzi ed ellissi, intuizioni ed assonanze, senza pretendere ad una lista completa e scientifica di ogni occorrenza della rappresentazione oppiaceo. Il corpus di film scelti prevede nondimeno una coerenza interna: si cercherà di filtrare dalle rappresentazioni apertamente negative e creatrici di stereotipi quelle che dell’oppio esaltano il carattere poetico, che usano il tema della fumeria per scardinare una narrazione lineare alla quale non sembrano più credere, ed esaltano del cinema come arte la natura ipnotica e creatrice di dipendenza. Per riprendere i suggerimenti di Gledić di cui sopra, non ci si soffermerà tanto sulla denuncia della fabbrica di stereotipi

negativi, per osservare con più attenzione i luoghi ove i fumi oppiacei hanno dilatato le forme percettive e rappresentazionali.

Brutti Sporchi e Cattivi cinesi

Innegabilmente, le prime rappresentazioni della Cina ad Hollywood sono impregnate di un razzismo stereotipato che si concentra su Dragon lady opposte a vergini ingenue (Turandot e Butterfly), come di maschi asessuati⁴ e cupi antri dalle pareti vischiose d'oppio. Prendiamo in considerazione il seminale *Giglio infranto* (fig. 1). Il film racconta la storia di un giovane cinese benestante che si imbarca per l'Inghilterra con la romantica idea di diffondervi la saggezza buddhista. Con il suo tipico umanesimo pomposo, epico e cattolico Griffith descrive la traiettoria discendente del povero immigrato risucchiato dal crimine, incapace di sollevarsi moralmente se non di fronte alla visione della virgine Lillian Gish, con la quale però nessun lieto fine sarà possibile: il giovane tenta invano di sottrarla alle grinfie perfide del padre avvinazzato – rammento la terrificante sequenza in cui la ragazza si chiude dentro uno sgabuzzino per proteggersi dal padre furibondo che, Jack Torrance ante litteram, sfascia la porta con un'accetta e ghigno folle. La morte attende Romeo e Giulietta. Il film rientra nel novero delle rappresentazioni “negative” delle Chinatown occidentali, sorte di buchi neri capaci di risucchiare ogni virtù e disposizione costruttiva; inoltre, il ruolo del giovane cinese è affidato a un occidentale, Richard Barthelmess – convenzione detta Yellowface, tipica dell'epoca – aggiungendo alla rappresentazione stereotipata l'umiliante negare all'asiatico il diritto di poter rappresentare se stesso. Eppure... eppure... non sono certo solo l'oppio e Chinatown a passare sotto il rullo moralizzatore del megalomane demiurgo: il padre della ragazza, come ricordato poc'anzi, è un alcolizzato all'ultimo stadio, e sarà proprio il giovane cinese a tentare – invano – di salvare il puro giglio.



Fig. 1

I tratti virginali di Lillian Gish sono ammirativi del volto giovanile del cinese, e la ragazza dimostra di saper vedere al di là della differenza etnica la purezza intrinseca del giovane. Il giglio diviene dunque la vittima sacrificale, offerta in sacrificio alla rudezza violenta della società patriarcale. Si racconta anche – nonostante l'oppio – della ancor remota possibilità di un amore interrazziale, un sogno indistinto ma che si preciserà negli anni. Le fumerie non sono peggio delle taverne dove l'alcol scorre e, invece di annebbiare, sovraccita le menti deboli; l'orrore del vizio è certo presente ma stemperato dalla sua relatività: esso è lungi dall'appartenere esclusivamente alla “razza” asiatica. E non è forse – rispetto alla trivialità quotidiana dell'alcol – connotato come misterioso e dunque, attraverso le brume,

seducente? Attira, in ogni caso, Gish: la tragica fine è logica per il tempo, ma la coppia sacrificata diviene figura quasi sacra. Nonostante, o forse proprio perché, il cinese non è immacolato ma, come ogni santo che si rispetti, è passato attraverso molteplici prove, incluso il peccato.

Non si vuole certo negare qui che la fumeria d'oppio sia stata utilizzata a più riprese da Hollywood per raccontare la miseria morale propria alla Cina. L'esempio immediato è la figura iconica di Fu Manchu – arcicriminale creato nel 1913 dal romanziere Sax Rohmer – che si nasconde proprio tra le brume di una fumeria d'oppio. I tempi richiedono una caratterizzazione univoca del “Pericolo giallo”: il cinema racconta indirettamente le leggi anti-immigrazione e l'esclusione della popolazione asiatica in America, che vanno in parallelo con i nascenti interessi americani in Cina e nel Pacifico, e rispondono all'ansia relativa all'“invasione” orientale. Molto è stato scritto sulla politica rappresentativa dell'orientale nella Hollywood anteguerra, tra saggi colti e passionanti biografie di attori (Hayakawa Sessue) e attrici (Anna May Wong), tra interventi rivendicativi e nostalgici⁵. Non tornerò sulla tragica evidenza della difficoltà, per gli attori di origine asiatica, a trovare ruoli non stereotipati; mi preme invece segnalare sfumature suscettibili di evocare il fascino discreto di un mondo ancora sconosciuto e lontano.

L'oppio non è cinese

Non è (solo) cinese, e naturalmente non intendo parlare delle guerre dell'oppio che opposero una vincente Gran Bretagna a una Cina minacciata di essere smembrata dalle potenze occidentali (metà XIX secolo). Mi riferisco alla fascinazione tinta della colpa del peccato – quello cattolico – che il fumatore d'oppio ha sempre esercitato sull'Occidente. Gregory B. Lee ricorda come in Gran Bretagna si facesse, all'inizio del diciannovesimo, uso incosciente e diffuso di oppio o dei suoi derivati quali il laudano per questioni mediche, addirittura per calmare gli infanti capricciosi. Lee sottolinea che la rappresentazione di ciò che consideriamo oggi una droga non corrispondeva ai criteri “orientalisti”:

La représentation de la consommation de l'opium ne se faisait pas en termes du discours orientaliste, au sens élaboré par Edward Said, qui construisait la drogue comme une substance orientale intrinsèque ou entourée d'une aura de mystique exotique. A partir de 1830, toutefois, les opinions professionnelles et bourgeoises commencèrent à changer et l'“on ne considéra plus la consommation de la drogue comme un événement courant de la vie quotidienne de l'ensemble des sections de la société”. Au moment où Oscar Wilde écrivit *Dorian Gray*, l'opium était devenu une marque distinctive de différence, d'exotisme et de transgression⁶.

Oppio scollegato – o non direttamente collegato – all'Oriente, all'altro, al fascino pericoloso del viaggio e del metissage, ma un oppio che scorre nelle vene stesse dell'alta intelligenza britannica. Questo passaggio mi permette di collegare la Londra sordida di *Broken Blossom* tanto alla nascente consapevolezza dei pericoli della tossicodipendenza, quanto alla fascinazione che il sogno lisergico ha esercitato sul pubblico. Prima della declinazione scorretta di Fu Manchu e dei suoi accoliti assonnati e coperti da una trincea di fumo dolciastro, l'oppio è la materia che sollecita i sogni dei poeti romantici. Il Virgilio che più notoriamente ha accompagnato il lettore nei meandri del delirio oppiaceo è sicuramente Thomas De Quincey, con il suo seminale *Confessions of an English Opium-Eater*, pubblicato nel 1821. Le “confessioni” di De Quincey raffigurano l'altro aspetto della rappresentazione

dell'oppio su cui vorrei soffermarmi, ovvero un aspetto formale, poetico, romantico, per quanto possibile a-politico.

Memoria eidetica

Per quanto possibile, perché nulla è scevro di politica. De Quincey si abbandona a una affascinante – e piuttosto spaventevole – evocazione della “Cina⁷”, ma non è certo questo il punto focale del suo autobiografico delirio. Come è stato notato, l'oppio innerva, trasforma e struttura il testo stesso:

Le pouvoir de l'Opium ne s'arrête pas là. Le texte même de *Confessions* lui doit son existence. La construction, le style, la force de l'ouvrage possèdent en effet les mêmes défauts que le délire de l'opiomane. [...] La *mémoire eidétique* que procure l'opium est aussi celle qui permet à l'érudit de raconter sa vie⁸.

Memoria, dunque, intuitiva che procede per immagini e legami – foreste di interconnessioni che si apprezzano in uno stato di veglia – De Quincey è formale: nessun annebbiamento, anzi una coscienza più acuta delle cose, del mondo, della città, dell'arte – che ricorda una supra-coscienza capace di vedere dall'alto il dedalo delle cose terrene:

The Town of L represented the earth, with its sorrows and its graves left behind, yet not out of sight, not wholly forgotten. The ocean, in everlasting but gentle agitation, and brooded over by a dove-like calm, might not unfitly typify the mind and the mood which they swayed it. For it seemed to me as if then first I stood at a distance, and aloof from the uproar of life; as in the tumult, the fever, and the strife, were suspended; a respite granted from the secret burthens of the heart; a Sabbath of repose; a resting from human labors. Here were the hopes which blossom in the paths of life, reconciled with their peace which is in the grave; motions of the intellect as unwearied as the heavens, yet for anxieties a halcyon calm: a tranquility that seemed no product of inertia, but as if resulting from mighty and equal antagonism; infinite activities, infinite repose. Oh! just, subtle, and mighty opium⁹!

Questo passaggio rimanda alla memoria le celeberrime sequenze-cornice di *C'era una volta in America* (Sergio Leone, 1984). Leone inquadra Robert De Niro/Noodles accasciato in una fumeria d'oppio (fig. 2), sovrapponendo ai suoni ovattati della sala lo squillo ossessivo del telefono che, si scoprirà alla fine della lunga sequenza iniziale, non suona nella sala stessa ma raccorda il presente fluttuante di Noodles con l'evocazione della violenza ben reale che lo minaccia – e, in rapporto alla sequenza finale, che lo ha accompagnato tutta la vita.



Fig. 2

Questo *leitmotiv* ritorna puntualmente e costituisce un pendant all'evocazione cronologica. Giustamente, l'iniezione di una sensibilità oppiacea nel tessuto del film lo rende aereo, epico, eidetico. Lo solleva da cronaca generazionale a eterno sogno pieno di furore¹⁰. De Quincey:

At night, when I lay awake in bed, vast processions passed along in mournful pomp; friezes of never-ending stories, that to my feelings were as sad and solemn as if they were stories drawn from times before Oedipus or Priam – before Tyre – before Memphis. And, at the same time, a corresponding change took place in my dreams; a theatre seemed suddenly opened and lighted up within my brain, which presented nightly spectacles of more than earthly splendor¹¹.

De Quincey pare raccontare Leone con alternanza di fascinazione e timore di fronte alla vastità ipnagogica dei ricordi, delle storie, delle epiche. Come se avesse assunto oppio, il film procede a bruschi balzi in avanti per concedersi puntualmente panoramiche che abbracciano tutto il décor. La celebre sequenza dei quattro amici che corrono per le strade di New York, con alti grattacieli sporchi che gettano ombre grigie sui tombini che sputano fumo denso, è tanto concreta quanto sognante:

Some of these rambles led me to great distance: for opium eater is happy to observe the motion of time. And sometimes in my attempts to steer homewards, upon nautical principle, by fixing my eye on the pole-star, and seeking ambitiously for a north-west passage, instead of circumnavigating all the capes and head-lands I had doubled my in my outward voyage, I came suddenly upon such knotty problems of alleys, such enigmatical entries, and such sphinx's riddles of streets without thoroughfares, as must, I conceive, baffle the audacity of porters, and confound the intellects of hackney-coachmen¹².

La città familiare diventa allora una *terra incognita*, da esplorare e nella quale perdersi. Similmente, la città ricostruita di Leone risulta leggibile ma anche sfuggente, teatro a cielo aperto – si pensi alle sequenze di scoperta erotica sui tetti – lucida e nebbiosa al tempo stesso. Si tratta di un ritmo che è dato al film, che non per niente si apre su un teatro, un teatro d'ombre cinesi. Come il film stesso, il teatro descritto da Leone nelle sequenze iniziali nasconde trappole e doppi fondi, entrate e uscite segrete, basta scostare il paravento giusto. La

Cina, in tutto ciò, c'entra e non c'entra. La Cina o l'Oriente, tanto la rappresentazione ipnagogica di queste prime scene sembra astrarre caratteri ricorrenti di svariate scene orientali. Eppure, forse al mio occhio sensibile alle cineserie, è sempre apparsa come una delle più riuscite, coinvolgenti e affascinanti sequenze ove la Cina è utilizzata non solo come teatro ma anche come elemento consustanziale alla storia. La Cina o ancora meglio, la fumeria d'oppio. Apparizione, lampo breve nella durata fiume del film, eppure – come appunto un lampo nella notte – visibile per miglia, e strutturante il paesaggio circostante. Il film rammenta: rammenta le vite parallele, la fortuna e la decadenza, e si apparenta a mille romanzi cinesi che, dopo essersi dilungati per decenni e città e decine di protagonisti, tornano alla polvere annunciata nel prologo, citando la classica parabola di Zhuangzi che al risveglio non sa più se ha sognato di essere una farfalla, o se l'uomo è una farfalla che sogna. Dell'oppio – ancora a fare eco alle ultime pagine di De Quincey, quelle più cupe, infestate di sogni lovecraftiani –, il film di Leone si fa parallelo, visualizzando i sogni ricorrenti che come buchi neri attirano le anime, pervertendo ciò che d'innocente c'era in loro. Leone, parlando della versione breve del film, si ribella alla sua inattività piattamente cronologica: manca, dice, il mistero, il viaggio, la fumeria e l'oppio¹³ che sono invece ben più di una cornice ma parte sostanziale dell'opera, il suo tono e stile, forse proprio il suo andirivieni sognate. Leone:

La particularité de l'opium est d'être une drogue qui vous fait imaginer le futur comme le passé. L'opium crée des visions de l'avenir. Les autres stupéfiants ne vous font voir que le passé. Alors, pendant que Noodles rêve comment sa vie pourra être, et qu'il imagine son futur, il me donne la possibilité, à moi, metteur en scène européen, de rêver à l'intérieur du mythe américain. Et c'est cela, la combinaison idéale. On marche ensemble. Noodles avec son rêve. Et moi, avec le mien. Ce sont deux poèmes qui fusionnent. Car, en ce qui me concerne, Noodles n'est jamais sorti de 1930. Il rêve tout. Tout le film est le rêve d'opium de Noodles à travers lequel je rêve les fantômes du cinéma et du mythe américain¹⁴.

Il regista stesso conferma dunque la sensazione che la rappresentazione dell'oppio sia consustanziale all'opera, ne strutturi il carattere epico e mitologico, la riflessione sul tempo che tanto scorre, tanto si immobilizza in una immobilità scenica. Mettendo in forse le basi "realistiche", la cornice oppiacea fa assurgere la pellicola a pilastro della costruzione intangibile dell'immaginario filmico collettivo. È il sogno d'oppio, che lavora sul tempo modificandone l'avanzare cronologico, che permette al regista di esplorare tutto l'amore per il cinema, il mito e la ragione di fare arte, tra lucida nostalgia e realtà dell'immaginario – scardinando una struttura classica tramite effetti fantasmagorici di manipolazione del tempo, suono, immagine. Curiosamente, anche il crepuscolare western innevato *I compari* (*McCabe & Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971) termina sullo sguardo perduto di Julie Christie sdraiata in una fumeria d'oppio. Di più, la camera pare attraversare la cornea della ragazza e fare entrare lo spettatore in un caleidoscopio cosmico che potrebbe dire, come nel caso di De Niro, che la vicenda appena narrata altro non è se non un'allucinazione lisergica. I toni marroni della fotografia di Vilmos Szigmond, la colonna sonora ad opera di Leonard Cohen, la narrazione a balzi ellittici, il rifiuto di una grande narrativa in favore di note periferiche hanno fatto sì che l'opera di Altman venisse definita "mortuaria"¹⁵. Ma non si tratta di una definizione negativa, al contrario: la spirale di morte e ossessione che l'oppio porta con sé è strutturante al film, ne condivide l'andamento e ne dirige il ritmo, scorre nelle sue vene e accompagna tanto i personaggi nella loro decadenza, quanto il pubblico disposto a farsi ipnotizzare da un film scentrato, percorso da forze centripete che lo portano allo scioglimento finale.

C'era una volta in America è anche epopea di famiglie di immigrati nella caotica America. Agli immigrati cinesi spetta un ruolo importante nella creazione della contemporanea e contraddittoria società multi-etnica. Altri film (Ang Lee, Wayne Wang...) raccontano frontalmente i dilemmi e le difficoltà, l'integrazione e il rigetto della comunità cinese da parte della società americana. Qui Leone descrive un'epica americana ove i (recenti) immigrati, e i cinesi tra loro, sono parte integrante del coro popolare. Il teatro, con i suoi spettacoli d'ombre, l'anestesia dell'oppio, gli uomini e le donne accasciati a letto, ospita l'umanità varia che ha fatto e farà gli Stati Uniti. Ed è, come suggerisce Marco Dalla Gassa¹⁶, paradigmatico che Leone, regista europeo, senta di poter entrare nel mito americano (crudele e affascinante) passando dalla porta di una fumeria cinese. Altra cultura, ma parimenti nomade; e, nell'accezione specifica, in esilio.

Cinema potente, cinema che lega immagini e sogni, correndo su un secolo – ancora De Quincey, con le sue visioni di guerre e popolazioni e terre sconfinite – e cinema oppiaceo come dispositivo che non lava i cervelli, ma li rende vegli e recettivi, disposti a lasciarsi catturare dal flusso delle immagini e dei suoni e dalle loro combinazioni.

Notiamo che il testo di De Quincey è stato utilizzato per un film dal titolo *Confessioni di un fumatore d'oppio* (*Confessions of an Opium Eater*, Albert Zugsmith, 1969). Vincent Price interpreta il ruolo di un discendente del celebre autore inglese che arriva a San Francisco e si trova coinvolto in un losco traffico di schiave a Chinatown. Il film è un cult horror (un tempo raro, ora visibile su Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=ZoRBNxuweP0&list=PLCA566850702B4014>]), anche se l'etichetta "horror" non rende giustizia al delirio sincretico che ricorda le fantasmagorie di Edogawa Ranpo. Con un bianco e nero suggestivo, una musica ipnotica e lunghe sequenze prive di dialogo alternate a dei monologhi pseudo-esistenzialisti del protagonista, la pellicola si concede un caleidoscopio di inseguimenti tra fumerie d'oppio e passaggi segreti, ragazze legate e torturate, cadaveri e pipistrelli, templi e prigioni e un imponente Vincent Price che si fa guidare nei meandri di Chinatown da una splendida nana cinese in cerca di redenzione. Orientalismo, se vogliamo – ma quest'ultimo termine rimane troppo legato all'opera di Said che non menziona affatto la Cina, forse perché, oltre a questioni personali legati alla biografia del suo autore, l'Impero di mezzo non fu mai colonizzato dall'Europa. Orientalismo ma, ancora una volta, caleidoscopio ove l'oppio allegorizza e dà forma tangibile alla perdizione ma anche al sogno lisergico che lo spettatore ricerca. L'andamento del film pare ispirarsi, più che al testo di De Quincey, all'idea della droga come stimolante che il cinema sostituisce, giocando sull'alternarsi di visibile e invisibile, di esplicito e suggerito, tra ciò che è avvolto dalle nebbie (oppiacee, della coscienza, ecc.) e ciò che, a tratti, appare ad imprimersi sulla retina. Particolarmente memorabili sono le allucinazioni di De Quincey/Price (in seguito all'assunzione di oppio): attraverso sovrimpressioni, il ripetersi ritmico di una melodia inquietante, il susseguirsi e fondersi di immagini di ragni, gatti, volti femminili, serpenti – tutto deformato, fuso insieme in un blob sperimentale – il film tange lo sperimentale e l'arte astratta, ricordando che anche all'interno della più leggibile narrazione possono trovare posto schegge impazzite di pura esperienza visiva. Ebbrezza cinematografica – del dispositivo del cinema stesso? Scevro da connotazioni politiche? Altre rappresentazioni dell'oppio sugli schermi occidentali si raccordano alle suggestioni di De Quincey, proponendo una fantasmagoria dove la realtà storica si fonde ai sogni deliranti e poetici degli uomini.

Il dolce sapore della decadenza

Bertolucci, con *L'ultimo Imperatore* (1987) (fig. 3), filma un ineguagliato capolavoro dove maestosità, precisione storica, esotismo ed erotismo, scatenato e puro piacere cinematografico si fondono in un flusso sensoriale ove l'oppio allegorizza la fine di una dinastia. Ricordo la sequenza della festa in Manciuria, quando l'Imperatore Pu Yi viene ricevuto come nuovo sovrano di un nuovo regno, l'effimero Manchukuo, stato fantoccio gestito dall'Impero giapponese. Politica, si diceva: già da qualche decennio la Cina è tacciata d'essere la grande malata d'Asia; non solo da parte di Occidentali (e giapponesi) con precise agende imperialiste, ma da buona parte degli intellettuali cinesi stessi che vedono nella morente dinastia Qing la causa della debolezza della Cina: corruzione endemica, incapacità a rinnovarsi, immobilità scientifica. E poi l'oppio, ma l'oppio è stato introdotto dagli inglesi per minare il corpo e lo spirito della popolazione, per abbattere le ultime risorse morali, per trasformare il valido popolo cinese in uno schiavo pronto ad essere comandato.



Fig.3

L'oppio racconta anche l'automutilazione della classe dirigente, la debolezza autoinflittasi della nobiltà che indulge in piaceri colpevoli mentre il popolo soffre. Si veda per esempio l'opera di Zhang Ailing, e in particolare il romanzo breve *La Storia del giogo d'oro* (1943¹⁷): una giovane donna è costretta a maritarsi con un malato di tubercolosi, appartenente ad una ricca famiglia. Una volta diventata madre, la donna rinnova meccanicamente le angherie subite ricostruendo per i suoi figli la gogna dorata nella quale era stata a suo tempo imprigionata. Anche se oramai la modernità ne ha interdetto la pratica, costringe la figlia a bendarsi i piedi. La sorte del figlio non è più rosea: la donna lo inizia ai piaceri dell'oppio e ne fa un burattino impotente nelle sue mani. Con il suo gusto spiccato per la crudeltà umana, Zhang Ailing racconta la storia di questa Giocasta, nemmeno ignara, che usa la potente droga come Fu Manchu nello stesso periodo, per annebbiare gli spiriti e legarli a lui. Ma qui siamo in un contesto autoctono, non certo in un quadro orientalista o tantomeno razzista: i meccanismi di prevaricazione della società sono analizzati passando per il piacere raffinato della descrizione dettagliate del piacere oppiaceo.

Bertolucci si rifà a questa tradizione nella sequenza citata più sopra: il regista filma lungamente Joan Chen – che interpreta l'imperatrice – mentre fuma eleganti pipe d'oppio, massaggiata dalla sua amante. Volute di fumo, piaceri saffici, voyeurismo d'autore, esotismo al quadrato ove politica, sesso, passione e droga si confondono e sublimano. E, come a fare eco alle parole poc'anzi citate di Leone, anche qui il cinema diventa attore principale: l'imperatrice, di fronte al marito che l'accusa d'essere oppiomania come la madre di lui (esplicitamente riconducendo la disfatta della Cina alla tossicomania) replica “sei proprio cieco”, e ribadisce il concetto dicendo che il creatore dei neonati studi cinematografici del

Manchukuo è ora l'uomo più potente del territorio. Che Pu Yi fosse imperatore fantoccio nelle mani dei giapponesi era noto, ma l'intuizione del film è quella di mettere in parallelo la politica – teatro d'ombre di fantocci che danzano il ballo del potere – con il cinema, l'attuale e futura (siamo nel 1934) arma di propaganda, medium tramite il quale forgiare comunità immaginarie, diffondere valori e modi di pensare. La sequenza che oppone la politica al cinema si chiude con una languida fumata d'oppio che mescola ulteriormente le carte e confonde realtà, fantasia, cinema, ideologia, spettacolo, orientalismo strategico con il fascino per l'altro che spinge alla ricerca di conoscenza.

L'ultimo imperatore resta una pietra miliare del film storico, ineguagliato anche in Cina, ove, da un ventennio a questa parte, si moltiplicano le rappresentazioni dell'epoca dinastica, interdette all'epoca del maoismo duro e puro. Bertolucci fu il primo a poter entrare nella Città proibita per filmare il suo affresco storico, prima che la Turandot venisse messa in scena da Zhang Yimou in persona. Orientalista? Se *L'ultimo imperatore* certo non si nega nessun piacere della tradizione rappresentativa dell'Oriente (donne fatali, oppio, paesaggi e architetture maestose, ori scintillanti e rossi purpurei, costumi deliranti e centinaia di comparse, paraventi e ventagli), mi pare che innanzi tutto sia stato seminale proprio nel contesto del cinema cinese stesso, e che infine, come l'oppio, dell'Orientalismo si possa fare un'apologia forse scorretta ma necessaria.

Punto primo: finiti i colori rutilanti del realismo socialista e la povertà desolante delle sue storie e personaggi, il ritorno dell'epoca dinastica sugli schermi cinesi – che coincide naturalmente con la creazione del nuovo Impero cinese in termini economici e geopolitici¹⁸ – si rifà a una tradizione autoctona sottosviluppata. Nell'anteguerra, pochi film cinesi sono stati situati durante l'epoca dinastica, appena decaduta (1911) e troppo vicina per la nostalgia; poi l'urgenza politica dell'invasione giapponese inizio anni 30 rese i film progressisti urgenti e necessari. Il maoismo bandì la rappresentazione della feudalità. Con l'apertura, Pechino non poté che rivolgersi a Hong Kong e all'occidente per vedere imperatori, concubine, eunuchi, battaglie a cavallo, città antiche e piedi bendati, danze e rituali dimenticati – ovvero la tradizione “Orientalista”, di cui *L'ultimo imperatore* è il fiore, ovvero la moltiplicazione di generi che nell'antica colonia britannica ha contribuito a tenere viva la memoria della tradizione: film di cappa e spada, d'azione e d'orrore, così come film musicali (d'opera) tanto in mandarino quanto in cantonese, ecc. E l'oppio, anche, fumato lascivamente da Joan Chen, che si mostra nella sua magnifica decadenza e che racconta di quel passato storico rimosso e oggi ritornato nel discorso politico e identitario cinese.

Punto secondo: l'Orientalismo è stato e sarà ancora invito al viaggio, stimolo alla conoscenza, promessa di estasi esogena. Non si vogliono negare gli utilizzi politici, la dominazione coloniale sottesa alle agende statali che producono opere razziste, diminutive, che ingabbiano le popolazioni “altre” in una gogna di pregiudizi che rendono più facile la giustificazione della conquista. Eppure non si dimentichi anche il corollario di tale intossicazione: la dipendenza, la fascinazione, la curiosità di andare oltre e scoprire. In *Yellow Future* Jane Chi Hyun Park parla, a proposito delle recenti infiltrazioni di cinema asiatico ad Hollywood, di “stile orientale” che sviluppa definendolo con accezioni diverse – su tutti, le arti marziali di *Matrix* (*The Matrix*, Andy Wachowski e Lana Wachowski, 1999) e Jackie Chan, la rivalutazione e fusione delle culture *geek* e *otaku*, infine la presenza di attori asiatici non più relegati a comparse o ruoli stereotipati. *Yellow Future* fa del corpo (asiatico) un agente di mutazione del linguaggio cinematografico stesso, così come dell'architettura: l'autrice si dilunga nell'analisi di *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e sostiene che la visione distopica di Scott, impregnata di immaginario orientale, ha a sua volta impregnato e cambiato il cinema americano stesso, contribuendo a infondere uno “stile orientale”. Park, citando l'influenza di *Blade Runner* su Katsuhiro Otomo e poi rimbalzata, attraverso *Matrix*, a molteplici film

hollywoodiani, parla di “feedback loop”, che “structured not only the stylistic framework of this film [*The Matrix*] but also its thematic preoccupation with the idea of authenticity, which played out its treatment of race, gender, sexuality, and technology¹⁹”.

Il libro di Park non passa sotto silenzio le rappresentazioni razziste e politicamente riprovevoli, ma ha il merito di sottolineare anche, dello scambio interculturale e della rappresentazione dell’altro, il potere di “disseminare immagini di differenza²⁰”. Se i cineasti asiatici, prosegue, usano queste opportunità per “complicare i termini dell’appropriazione culturale nell’ambito della cultura visiva popolare²¹”, anche i cineasti citati più sopra contribuiscono al metissaggio e allo scambio interculturale.

L’immagine dell’oppio – del fumo, delle allucinazioni, delle torture e del piacere, del crimine e della lussuria, del perdersi e del ritrovarsi – struttura i film analizzati e soffia la propria influenza anche in altre opere che, pur non rappresentando direttamente la fumeria d’oppio, possono ricollegarsi al suo immaginario – attorno a Chinatown. Pensiamo qui a due immagini: l’antro del negozio in *Gremlins* (Joe Dante, 1984) e le acrobazie colorate di *Grosso guaio a Chinatown* (*Big Trouble in Little China*, John Carpenter, 1986), esempi seminali di film “influenzati” dall’immaginario orientale e in cui quest’ultimo non è solo agonia della ragione – come gli incubi drogati dell’orrore di *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Ancora una volta, non si tratta di determinare una lista, ma di tastare il polso e tentare di avvertire le pulsazioni di tendenze interne al cinema occidentale che l’immaginario oppiaceo informa. In *Gremlins* l’antro “magico”, perduto tra i meandri della città-dentro-la-città rinvia alla cartografia immaginifica delle passeggiate di De Quincey: si tratta di un luogo visibile ma mai visto, da cui sgorgano misteri e fascinazione, teneri animali da compagnia e virali mostriciattoli – Pokémon e Godzilla? Da notare che essi abitano il medesimo corpo: come la cultura “orientale”, o il suo *soft power*, ciò che esce da Chinatown è ambivalente, affascinante, forse pericoloso ma certo *addictive*. In *Grosso guaio a Chinatown* non si fuma oppio, ma (prima della battaglia finale) viene offerto un intruglio fumoso che “permette di veder ciò che nessuna altro può vedere, e fare cose che nessun altro può fare”... metacinematograficamente, si potrebbe leggere una premonizione (Cassandra: il film non ebbe il successo sperato, che arriverà “postumo”) di quello che Park definisce “disseminazione di immagini di differenza²²”, ovvero l’infiltrarsi stordente di forme, stilemi e motivi dell’inebriante cinema hongkonghese ad Hollywood – e ben oltre²³. In *Gremlins* e *Grosso guaio* oscuri antri nascondono segreti, antri dove, anche se non visibile, l’oppio è stato fumato, tanto la rappresentazione delle Chinatown si collega alla tradizionale evocazione di *Broken Blossom*, *Fu Manchu* e compagni²⁴. Antri oscuri, ombre cinesi, tracce oppiacee... da cui sorge la meraviglia, l’esotico, l’inaspettato. Orientalisti nel senso migliore del termine, ovvero, secondo chi scrive, motore di curiosità, spinta al viaggio, promotori del vertiginoso “feedback loop” che innerva le rappresentazioni del mediatico villaggio globale.

Corrado Neri

¹ Il primo, cronologicamente, è *Chinese Opium Den* (1894), un corto prodotto da Edison; ricordiamo anche *The Tong Man* (William Worthington, 1919; con il divo Hayakawa), *Chinatown Nights* (William Wellman, 1929; iniziato come muto, finito sonoro).

² Jelena Gledić, “Associative Portrayals of Chinatown: Analysis of Film Plot Keywords”, EACS (European Association of Chinese Studies) Conference, Paris, September 2012. Mille grazie a Jelena per avermi permesso di leggere la versione integrale dell’articolo, e di citarlo qui.

³ *Ivi*, p. 14.

⁴ Questo stereotipo è sfidato da vari autori. Il più recente, a mia conoscenza: Celine Parrenas Shimizu, *Straitjacket Sexualities: Unbiding Asian American Manhoods in the Movies*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

⁵ Tra le varie pubblicazioni sul pericolo giallo, le sue rappresentazioni, i suoi personaggi e le sue strategie: Gina Marchetti, *From Tien'Anmen to Times Square*, Philadelphia, Temple University Press, 2006; Daisuke Miyao, *Sessue Hayakawa: Silent Cinema and Transnational Stardom*, Durham-Londra, Duke University Press, 2007; Graham Russel Gao Hodges, Anna May Wong, *From Laundryman's daughter to Hollywood Legend*, New York, Palgrave, 2005; Fabio Giovannini, *Musi Gialli*, Roma, Stampa Alternativa, 2011.

⁶ Gregory B. Lee, "L'Opium et le chinois dans le discours colonial", *Nouvelles du Sud*, n. 33, 2003.

⁷ "I have often thought that if I were compelled to forgo England, and to live in China, and among Chinese manners and modes of life and scenery, I should go mad. The causes of my horror lie deep; and some of them must be common to others. Southern Asia, in general, is the seat of awful images and associations. [...] No man can pretend that the wild, barbarous, and capricious superstitions of Africa, or of the savage tribes elsewhere, affect him in the way that he is affected by the ancient, monumental, cruel, and elaborate religions of Indostan &c. There are mere antiquity of Asiatic things, of their institutions, histories, modes of faith, &c. is so impressive, that to me the vast age of the race and name overpowers the sense of the individual". Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1985, pp. 72-73.

⁸ Samuel Baudry, "Le bon Anglais, la brute opiomane et l'érudit truand: conflits discursifs et identitaires dans le Confessions de Thomas (De) Quincey", in Laurent Bury (a cura di), *Confessions of an English Opium-Eater*, Paris, Ellipses Edition, pp. 73-86 (citazione pag. 75).

⁹ T. De Quincey, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰ Come titola shakesperianamente Fernanda Pivano, "L'America? È un sogno pieno di furore", in *Corriere della sera*, 17 giugno 1990.

¹¹ T. De Quincey, *op. cit.*, p. 67.

¹² *Ibidem*.

¹³ Noël Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone*, Paris, Stock, 1987, p. 190.

¹⁴ *Ivi*, pp. 191-2.

¹⁵ Olivier Père, "John Mc Cabe de Robert Altman", in *arte*, 2012,

(<http://www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/2012/01/19/john-mccabe-de-robert-altman>).

¹⁶ Comunicazione personale, per la quale (così come per il dialogo che l'ha contestualizzata) sono riconoscente.

¹⁷ Zhang Ailing, *La Storia del gogo d'oro*, Milano, Rizzoli, 2007.

¹⁸ Gli esempi del ritorno della rappresentazione della Cina imperiale sugli schermi cinesi sono incalcolabili – e recenti. Oltre al già citato Zhang Yimou, si pensi a Chen Kaige con *The Promise (Wu Ji)*, 2005) e *Sacrifice (Zhào Shì Gū Ér)*, 2010), a John Woo con *La battaglia dei tre regni (Chi bi)*, 2008) e Feng Xiaogang con *The Banquet (Yèyàn)*, 2006) per non citare che i più noti e popolari.

¹⁹ Jane Chi Hyun Park, *Yellow Future: Oriental Style in Hollywood Cinema*, Minneapolis-Londra, University of Minnesota Press, 2010, p. 175.

²⁰ *Ivi*, p. 160.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Ancora una volta, non è scopo qui fare una lista, ma pensiamo a *Kill Bill vol. 1* (Quentin Tarantino, 2003), *Matrix (The Matrix)*, Andy Wachowski e Lana Wachowski, 1999), sino al recente *L'uomo coi pugni di ferro (The Man with the Iron Fists)*, RZA, 2012).

²⁴ Non sono il solo a notare le influenze sotterranee tra *Confessions* e *Big Trouble*: "If that (and, hell, most of this setup) sounds a little like *Big Trouble in Little China*, it probably should; in fact, Lu's appearance in that film all but confirms that this was a likely influence on John Carpenter's genre-bending effort". Brett Gallman, *Confessions of an Opium Eater (1962)*, in *Oh, The Terror*, 2012 (<http://www.oh-the-horror.com/page.php?id=1266>).

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Speciali

Pericolo Giallo

“Musì gialli” nel mirino della letteratura e cinematografia angloamericana

Il presente saggio¹ si propone d'indagare il fenomeno del cosiddetto Pericolo Giallo, partendo da alcuni film e opere letterarie, inglesi e statunitensi, in un periodo compreso tra la fine del Diciannovesimo secolo e i primi tre decenni del Ventesimo. Lo studio in questione affronterà dapprima gli aspetti storico-sociali che contribuirono alla diffusione di tale fobia, per poi analizzare le ripercussioni del fenomeno in ambito letterario e cinematografico, soffermandosi su alcuni casi particolarmente esemplificativi.

Origine del Pericolo Giallo: dalla Chinese Exclusion Law alla nascita delle Chinatown

La sconfitta delle guerre dell'oppio (1839-1860) ebbe conseguenze negative per la Cina, da sempre avvolta da un'aura di fascino e mistero, considerata dall'Occidente come un impero solido e inattaccabile. Da questo momento in poi agli occhi degli occidentali il “Paese di mezzo” (Zhongguo, Cina) verrà recepito come un colosso d'argilla facile da espugnare; ne è la prova l'appellativo con cui spesso ci si riferiva all'Impero cinese, *dongya bingfu* (malato dell'Asia dell'Est):

Although probably coined by a Chinese intellectual, in the nationalist discourse, *dongya bingfu* became a label imposed on China and the Chinese body politic by Japan and the West. Curing the “sick man”, a savagely self-critical image, has thus long been a central goal of China in order to gain international respect and status².

Per molti cinesi l'occasione di emigrare verso occidente, attirati dal miraggio della “febbre dell'oro”, si presentò come un'opportunità per sfuggire dalla miseria. Ben presto, però, apparve chiaro che la loro condizione di *coolies*, braccia adoperate per lavori di fatica, quali la costruzione di ferrovie³, sarebbe rimasta inalterata nel tempo. Infatti, benché la dedizione al lavoro e l'intraprendenza, che contraddistinguevano i cinesi, consentissero loro di avviare alcune attività commerciali (lavanderie, ristoranti...), per gli occidentali, per gli statunitensi in particolare, essi restavano in tutto e per tutto *coolies*:

The early Chinese laborers entered American mainstream media as coolies. They could be easily recognized in magazines and newspapers of the day by their queues, coolie caps, slippers and jackets, often with braiding or buttons. Long after the coolie disappeared in reality, these exotic items implied a connection to this stereotype. According to the coolie

stereotype, Asian men are economically inferior, strange eunuchs who speak with an accent and although outwardly submissive, may not be trustworthy.⁴

La presenza cinese sul suolo statunitense, comportò la nascita di quartieri soprannominati *Chinatown* (in cinese *Tangshanjie*) che costituivano una società a sé, staccata dal contesto locale. Come puntualizza Roger Daniels, l'affermarsi di queste realtà era dovuta all'esigenza degli immigrati di mantenere inalterate le proprie abitudini e tradizioni:

[They] live in the cheapest possible residential areas; most have a natural desire to live among "their own kind", where they can use their native language, find foods to which they are accustomed. And recreate familiar, if modified, social organizations. In addition, the pressure of the larger host community usually encouraged and sometimes forced, ethnically distinct groups to live in rather strictly defined areas⁵.

Fu proprio la tendenza alla "auto-ghettizzazione" che convinse il governo statunitense ad attivarsi, prendendo misure restrittive, per contenere un fenomeno altrimenti difficile da controllare: la più significativa delle azioni governative fu, senza dubbio, la *Chinese Exclusion Law*, promulgata nel 1882⁶, una legge che segnò una battuta d'arresto alla migrazione cinese, vietando il ricongiungimento familiare per coloro che già si trovavano negli Stati Uniti. Inoltre, gli stereotipi che circolavano sul conto dei cinesi (le loro abitudini alimentari, il loro modo di vestire, la dedizione all'oppio e al gioco d'azzardo) contribuirono ad alimentare il fenomeno del Pericolo Giallo tra gli americani. Si trattava di un'autentica paura, inizialmente legata alla sola popolazione cinese, ma che in seguito si estese anche ad altre popolazioni asiatiche, non ultimi i giapponesi durante la Seconda Guerra Mondiale. Il pericolo che la comunità cinese potesse, con il tempo, monopolizzare il sistema economico americano, oltre alla minaccia di matrimoni misti, non fece che rafforzare l'esigenza del governo americano di arginare il fenomeno migratorio, mettendo in allerta la popolazione attraverso messaggi anti-cinesi proposti dai giornali, che influenzarono anche letteratura e cinema.

Nacquero, così, alcune leggende legate alla comunità cinese e con esse si affermarono diversi stereotipi, quali ad esempio l'inferiorità dei cinesi, poiché, come sostiene Eugene Franklin Wong: "Culturally biased perceptions of the Chinese as uniquely non-Western in dress, language, religion, customs, and eating habits determined that the Chinese were inferior"⁷.



Fig.1 La vignetta del 1882, a ridosso della *Chinese Exclusion Law*, ritrae un cinese seduto fuori dal cancello d'entrata per accedere agli Stati Uniti, il cosiddetto Golden Gate of Liberty. Nella didascalia il tono non è meno ironico: "The only one barred out. Enlightened American Statesman: 'We must draw the line somewhere, you know'". Molte vignette

satiriche anti-cinesi cominciarono a essere pubblicate su diversi settimanali, come il “San Francisco Illustrated Wasp” che tra il 1870 e il 1880 propose regolarmente questo tipo di vignette a sfondo razziale.

Stereotipi al nitrato d’argento: da Chinese Laundry Scene (1894) al personaggio della Dragon Lady

Cinema e letteratura erano i mezzi prediletti per diffondere tra la gente la fama dei cinesi come persone grette e pericolose, abituate a vivere in luoghi ameni, dediti alle sostanze oppiacee e al gioco. Era lunga la lista di film che a partire dal 1894 proponevano un repertorio di immagini denigratorie e stereotipate dei cinesi, prive di attinenza con la realtà. Uno di questi, dal titolo *Robetta and Doredò* (conosciuto anche come *Chinese Laundry Scene*, William K. L. Dickson, William Helse, Edison, 1894) presentava una breve scenetta in cui il duo comico italiano, Robetta e Doredò, si destreggiava in un numero di vaudeville con protagonisti un poliziotto irlandese e il cinese Hop Lee che, come ricorda Charles Musser, “employs tremendous ingenuity and dexterity to elude the Irish policeman who chases him”⁸. Lo sketch presenta molte similitudini con le scenette presentate nelle vignette denigratorie (Figg. 1-2), pubblicate sui quotidiani statunitensi a partire dalla seconda metà del Diciannovesimo secolo: “Their simple, one-dimensional characters bore greatest resemblance to those appearing in newspaper cartoons. In fact, these character were typically appropriated for comic strips, which also provided excellent sources for narratives material and form”⁹. La messa in ridicolo e la conseguente umiliazione dei cinesi costituivano un’altra strategia ricorrente¹⁰. Basti pensare a titoli quali *The Terrible Kids* (William McCutcheon, Edwin S. Porter, Edison, 1906) del repertorio Edison, in cui due “monelli” si divertono a far saltare il loro cane Mannie “onto the chinaman’s back, seizes his queue and drags the poor chink to the ground”¹¹, o, sempre per restare nel catalogo Edison, *Dancing Chinaman - Marionettes* (James H. White, Edison, 1898), in cui due marionette, dai tratti somatici cinesi, sorrette da fili vengono ripetutamente

pulled up by the strings above ground, then quickly let down until they sit on the ground doing splits, pulled up, let down, pulled up, let down, and so on. This movement within the static shot creates an image of a stranger multi-joined body, a body that is definitely “foreign” - coded as “Chinese”.¹²



Fig.2 Vignetta pubblicata nel 1899 accompagnata dalla didascalia: “The Yellow Terror in all his glory”.

Molti anche i film ambientati nelle *Chinatown* statunitensi, dove venivano organizzati tour per temerari occidentali che volevano provare il brivido di varcare la soglia di quella parte della città (ad esempio New York) pericolosa e avvolta dal mistero¹³. Sabine Haenni¹⁴ ne offre un quadro completo distinguendo tra i film che avevano per oggetto le scene di vita quotidiana come ad esempio, *Chinese Procession no. 12* (James H. White, Edison, 1898), *Parade of Chinese* (James H. White, Edison 1898), *Scene in a Chinese Restaurant* (American Mutoscope and Biograph, 1903), *Chinese Shaving Scene* (Edison, 1902), *Scene in Chinatown* (Frederick S. Armitage, American Mutoscope and Biograph, 1903), una serie di reportage di “un mondo a parte” insito nella realtà statunitense d’inizio Novecento; un secondo filone proposto è quello dei film incentrati su fantasie popolari che circolavano su Chinatown, come *The Heathen Chinese and the Sunday School Teachers* (A.E. Weed, American Mutoscope and Biograph, 1904), *Rube in an Opium Joint* (American Mutoscope and Biograph, 1905), e *The Yellow Peril* (Wallace Mc Cutcheon, American Mutoscope and Biograph, 1908), commedia *slapstick* che ruota attorno al trambusto creato da un servitore cinese a servizio in una casa americana; infine, il terzo filone è dedicato ai tour nei bassifondi: *Lifting the Lid* (Billy Bitzer, American Mutoscope and Biograph, 1905) e *The Deceived Slumming Party* (David W. Griffith, American Mutoscope and Biograph, 1908). Come ricorda Haenni: “The film’s sensational impulse, its longing not only to exhibit and display Chinatown but its insistence on the unimaginable horrors hidden within Chinatown, emphasizes the exotic difference of the Chinese, their inability to assimilate”¹⁵.

Anche negli anni Dieci non si ravvisano miglioramenti, l’immagine dei cinesi proposta al pubblico è sempre stereotipata: lavandai, fumatori d’oppio, servitori maldestri, fomentatori di risse, uomini inferiori che osano sedurre donne bianche: “These films are said to suggest the erotic and ideological implications of Hollywood’s reliance on a fantasy of the violation of the white woman by a man of colour”¹⁶.

Si aggiunga che la letteratura non proponeva ritratti più rassicuranti. Sax Rohmer (1883-1959), autore inglese di svariati racconti che avevano per protagonista il Dr. Fu Manchu, scrive nel 1922 sulle pagine della rivista americana *Collier’s*: “The chinese still believe that the yellow race can dominate the world, and the Oriental mind spells out the means in a manner altogether opposite to Western ideas”¹⁷. È proprio da quest’idea di “dominatori del mondo” che nasce il popolare personaggio di Fu Manchu, presentato come “a person, tall, lean, and feline, high shouldered with a brow like Shakespeare and a face like Satan, a close-shaven skull, and a long, magnetic eyes of the true cat-green [...] the Yellow Peril incarnate in one man”, descrizione che con qualche variante apre ogni capitolo dei testi a lui dedicati e che, nonostante fosse il frutto delle fantasie dell’autore, contribuì ad alimentare strane credenze sul conto dei cinesi. Come si è già potuto appurare dalle produzioni cinematografiche prese finora in considerazione, “l’Oriente stesso era in un certo senso un’invenzione dell’Occidente, sin dall’antichità luogo di avventure, popolato da creature esotiche, ricco di ricordi ricorrenti e paesaggi, di esperienze eccezionali”¹⁸. Il lettore sembrava legittimato a provare odio nei confronti delle minoranze presenti, poiché la prospettiva apocalittica prefigurata da molti autori non lasciava altra soluzione. Jack London (1876-1916) nel suo *The Unparalleled Invasion* (1914) presagisce un genocidio del popolo cinese come unica soluzione al fenomeno di sovrappopolamento della Cina e la conseguente invasione dei paesi limitrofi. Non è da meno Philip Francis Nowlan (1888-1940) che in *Armageddon 2419 A.D.* (1928) dipinge un’America sotto l’assedio degli invasori cinesi, sterminati dall’eroe Antony Rogers (in seguito ribattezzato Buck Rogers nella celebre striscia a fumetti).

Si noti che prima dell’approdo del Dr. Fu Manchu sul grande schermo, c’erano stati già personaggi cinesi dal profilo simile proposti dalla serialità cinematografica statunitense degli anni Dieci. Long Sin, antagonista di Pearl White nel serial *The Exploits of Elaine* (1916), è descritto come “the prototype of the Chinese villain, that is, the monstrous Mandarin, Long Sin’s only conspicuously Asian characteristic, excluding his peculiar name, was a drooping moustache, later to be known as the Fu Manchu moustache”¹⁹ e Wu Fang che a fine decennio prende il posto di Long Sin nel serial Pathé *The Perils of Pauline* (Pathé Frères, 1919): “Besides Wu, the inscrutable, Long Sin, astute

though he was, was a mere pigmy – his slave, his advance agent, as it were, a tentacle sent out to discover the most promising outlet for the nefarious talents of his master”²⁰. Nel presentare al pubblico Long Sin e Wu Fang viene posta particolare attenzione su alcune peculiari caratteristiche, volte a sottolineare il loro essere “personaggi sinistri”, come ad esempio una fisicità estremamente longilinea, quasi asessuata, con lunghi baffi cadenti che, a partire dal 1923, saranno anche uno dei tratti distintivi del Dr. Fu Manchu, dapprima protagonista di alcuni serial britannici e solo dal 1929 anche di film e serial statunitensi. Se per loro si può parlare di “personaggi cinesi di finzione” va detto che “finti cinesi” erano anche gli attori a interpretarli. Infatti, questi ruoli vennero affidati ad attori caucasici come Warner Oland, Boris Karloff, Chistooher Lee, solo per citare alcuni nomi, notoriamente carichi di belletto, creando un’ulteriore forma di discriminazione che si potrà dire conclusa solo con l’affermarsi del cinema di Bruce Lee negli Stati Uniti²¹:

Throughout the first four decades of the twentieth century, the Asian serials (many of which were thematically anchored in Hollywood’s creation of Asian racism, the goal of which was “the destruction of the white race”²²) constituted a significant aspect of the American motion picture industry’s stock in trade. Nonetheless, the fact remained that although the industry was conspicuous in its efforts to encourage the belief that white were being victimized by the Chinese, the “white star system” and the general profitability of the serials excluded the Asian artists from both stardom and profit, while accounting for a simultaneous increase in cinematic and social anti-Sinicism. Because all major Asian characters “were played by white men in yellow face”²³ the industry had a free hand in racially portraying Asian character.²⁴

Il “divo” con gli occhi a mandorla. Anna May Wong e Sessue Hayakawa

Il caso di Anna May Wong, come quello di Sessue Hayakawa, si ascrive proprio in quest’ottica discriminatoria: “The ethnic eclecticism evident in Wong’s early roles fitted perfectly with Hollywood’s appropriation of exoticism in the 1920s and 1930s”²⁵. I loro personaggi (Wong/Hayakawa)²⁶, caratterizzati da fascino e sensualità, quando solleticano le fantasie del pubblico americano (e caucasico) sono destinati a morti precoci²⁷, poiché prodotti del Pericolo Giallo (anche i giapponesi negli anni Venti cominciano a essere oggetto di discriminazioni razziali), e come tali considerati “personaggi ambigui” da punire²⁸ (si pensi alla scena del processo e al conseguente linciaggio di Tori/Hayakawa ne *I Prevaricatori* [*The Cheat*, Cecil B. DeMille, 1915]). Tuttavia, sarebbe errato pensare che il loro contributo alla storia del cinema sia esclusivamente legato alla “minaccia gialla”. Ne è un esempio il ruolo di Shosho interpretato da Anna May Wong in *Piccadilly* (Ewald A. Dupont, 1929), in cui si distingue oltre che per la sua sensualità anche per la sua delicatezza.

A tal proposito credo sia giusto ricordare che il codice che regolamentava le produzioni hollywoodiane proibiva lo scambio di effusioni tra coppie miste; era impensabile l’idea che l’uomo orientale potesse possedere una donna occidentale (che in tal caso sarebbe stata vittima di violenza), mentre l’idea del possesso della donna orientale da parte dell’uomo occidentale si diffuse nel cinema almeno a partire dall’adattamento dell’opera pucciniana *Madama Butterfly* (1904) in poi. Allo stesso modo gli attori asiatici erano esclusi da ruoli principali. Sia Wong, che Hayakawa, erano scritturati per ruoli minori, o da antagonisti, allo scopo di esaltare la “minaccia gialla”. Si pensi ancora al film di *I Prevaricatori* di DeMille²⁹ che tanto sconvolse la società benpensante, ma che colpì in egual misura innumerevoli critici e studiosi per la “maschera” Hayakawa³⁰. Il ruolo del giapponese/birmano³¹, Tori, che tenta di attirare a sé l’americana Edith Hardy (Fanny Ward) marchiandola a fuoco in segno di possesso, è propedeutico a sottolineare come gli asiatici avrebbero potuto impadronirsi dei beni occidentali e per estensione dell’Occidente stesso: “*The Cheat* sees the intrusion of Asia into American culture as a threat to the white, bourgeois, patriarchal family”³². In

questo senso la differenza tra questa tipologia di personaggi e il precedente caso di Fu Manchu è minima³³.

D'altronde analogo discorso può essere svolto per la Wong. Pur distinguendosi come attrice per uno stile recitativo sobrio e moderno, i ruoli assegnati ad Anna Mae Wong nel corso della sua carriera statunitense oscilleranno per lo più tra il modello della *dragon lady* e quello della *butterfly/lotus blossoms baby*³⁴: "The exotic Asian women that promulgate crude 'dragon lady/lotus blossom baby' or 'butterfly' stereotypes"³⁵. Tajima sostiene, infatti, che le rappresentazioni cinematografiche della donna asiatica negli Stati Uniti seguono due tipologie di stereotipo: da un lato il modello della *lotus blossom baby*, che incarna la donna servile e passiva al volere dell'uomo occidentale e dall'altro la *dragon lady*, partner depravata di loschi gangster:

In the past Anna May symbolized everything from cheesecake sexiness to exotic assimilation to droll camp. But Anna May is not just an object of the past; she is a very contemporary comment on the imposed roles of Asians in America and on the sexist expectations still internalized and acted upon by Asian women.³⁶

Il Pericolo Giallo camuffato da buoni propositi: Charlie Chan e gli alti investigatori cinesi "dalla faccia pulita"

Nel corso del ventennio 1920-40 l'immagine che gli statunitensi avevano dei cinesi cambiò radicalmente, anche grazie alla pubblicazione di racconti su riviste come *Collier's*, *Sunset*, *Saturday Evening Post*, offrendo una nuova versione dello stereotipo asiatico: l'eroe cinese bonario e paffuto che si batte per consegnare temibili criminali alla giustizia americana³⁷. Dunque, direttamente dalla parte opposta della barricata, fa la sua entrata Charlie Chan, l'investigatore di origine cinese, i cui racconti cominciano a essere pubblicati sul *Saturday Evening Post* a partire dal 1925. A ben vedere una precedente inversione di tendenza nell'immagine del cinese "gretto e privo di scrupoli" si era già potuta riscontrare nel film di David W. Griffith *Giglio Infranto* (*Broken Blossoms*, 1919). Il personaggio di Chen Huan (Richard Barthelmess), uomo cinese dai modi gentili e garbati, ha ben poco a che vedere con Fu Manchu, Long Sin o Wu Fang, prendendo le distanze anche dal personaggio del romanzo *The Chink and the Child* (1917) di Thomas Burke a cui Griffith s'ispirò per realizzare *Giglio Infranto* (Fig.3). Benché velato, però, lo stereotipo è comunque presente, nonostante il film sembri essere una risposta alle accuse di razzismo che seguirono l'uscita di *Nascita di una Nazione* (*The Birth of Nation*, 1915) dello stesso Griffith³⁸. I modi fin troppo aggraziati di Chen Huan e le pulsioni che cerca di dominare sottintendono, infatti, una velata forma di impotenza dovuta alla sua incapacità di sedurre la giovane Lily/Lillian Gish (solo in parte assopita quando uccide il padre della ragazza per le violenze che la stessa è costretta a subire), impotenza che trova la sua maggiore espressione quando "Chen Huan returns to his emasculated, passive, masochistic position when he commits suicide on the floor next to Lucy's corpse"³⁹.



Fig. 3 Fotogramma tratto dal film Giglio Infranto.

Anche Charlie Chan, il personaggio nato dalla penna di Earl Derr Biggers⁴⁰, si presenta come un uomo dai modi gentili, l'aria bonaria e il fisico arrotondato tanto da farne un simpatico e innocuo galantuomo, come si evince dalle descrizioni presenti nei racconti: "Ha un fisico ingombrante [...]. Era molto grasso, infatti, eppure camminava con il passo leggero e delicato di una donna. Le sue guance erano paffute come quelle di un bambino, la pelle era color avorio, i capelli neri erano tagliati corti e gli occhi color ambra erano a mandorla"⁴¹. Le sue origini cinesi si mescolano a quelle di isolano delle Hawaii (Biggers si ispirò alla figura di Chang Apana, investigatore realmente vissuto e originario delle isole Hawaii, dove si contraddistinse per le inchieste condotte con molta determinazione), creando un ibrido piuttosto divertente. Con Charlie Chan, le cui inchieste oscillano tra la Cina e gli Stati Uniti, si assiste a una fase di passaggio: i cinesi sono ancora guardati con un certo sospetto, ma si può concedere loro di essere persone dall'alta moralità e in grado di assicurare il crimine alla giustizia (anche se non possono ancora essere interpretati da veri cinesi). Il suo inglese stentato e le massime confuciane che sciorina a ogni inchiesta sono sintomo di uno stereotipo meno sprezzante del precedente Pericolo Giallo, ma come sostiene Wong:

[He] was a remotely threatening to white Americans as the continuing fear of an Asian immigration deluge was at last superfluous. [...] Chan became symbolic of the harmless and comical cultural and racial characteristics of a people barred from American shores because of their race⁴².

Del tutto assente, invece, lo stereotipo nel successivo investigatore di origini cinesi, James Lee Wong, creato da Hugh Wiley, i cui dodici racconti furono pubblicati dapprima su "Collier's"⁴³ e in seguito ripubblicati nel volume unico, *Murder By the Dozen* (1951): "The thoroughly Americanised, Yale-educated Chinese-American secret agent", la cui ottima padronanza della lingua inglese era sintomo di una perfetta integrazione nella società americana. Con James Lee Wong (che sul grande schermo ha il volto di Boris Karloff) assistiamo alla nascita dell'eroe popolare. A differenza dei precedenti casi vi è la possibilità per il pubblico statunitense d'identificarsi nelle storie raccontate, indice del fatto che, benché il personaggio avesse origini cinesi, fosse considerato americano a tutti gli effetti. È probabile che questo tocco esotico gli fornisse un'aura di mistero e servisse ad accrescerne l'eleganza. Se Charlie Chan era considerato straniero, James Wong è a tutti gli effetti un naturalizzato americano, e questo è un notevole passo avanti nell'integrazione dei cinesi d'oltreoceano, come dimostra ad esempio il fatto che le storie di Mr. Wong fossero tutte ambientate negli Stati Uniti.

Cristina Colet

¹ Questo saggio è un estratto della mia tesi di Dottorato in studi euroasiatici (discussa nel marzo 2011 presso l'Università degli studi di Torino), incentrata sulle problematiche dell'identità culturale e gli stereotipi dei cinesi d'oltreoceano attraverso l'analisi di figure come Fu Manchu e Charlie Chan, fino all'eroe positivo Bruce Lee, il cui corpo mediaticamente "(sovra)esposto" ha permesso di trasformare l'immagine del cinese malato e asessuato che era circolata in Occidente per quasi un secolo in quella di un eroe cinese forte e possente.

² David Ashew, "Sport and Politics: The 2008 Beijing Olympic Games", in Georg Wiessala, John Wilson, Pradeep Taneja (a cura di), *The European Union and China: Interest and Dilemmas*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 108.

³ Nonostante il loro grande contributo nella realizzazione di opere indispensabili allo sviluppo economico degli Stati Uniti nel XIX secolo, come la Central Pacific Railroad (1867), tale era il disprezzo per i cinesi che nessun loro rappresentante comparì nelle foto commemorative per celebrare il completamento della rete ferroviaria. Cfr. Darrell Y. Hamamoto, *Monitored Peril*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 48; John Kuo Wei Tchen, *Genth's Photographs of San Francisco's Old Chinatown*, New York, Dover Publications, 1984, p. 5.

⁴ Amy Kashiwabara, *Vanishing Son: The Appearance, Disappearance, and Assimilation of the Asian-American Man in American Mainstream Media*, Berkeley, UC Berkeley Library, 1996 (<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/Amydoc.html>).

⁵ Roger Daniels, *Asian America: Chinese and Japanese in the United States since 1850*, Seattle-Londra, University of Washington Press, 1988, p. 18.

⁶ La *Chinese Exclusion* rimpiazzava il precedente *Burlingame Treaty* (1868) con il quale s'incoraggiava l'immigrazione cinese.

⁷ Eugene Franklin Wong, *On Visual Media Racism: Asians in the American Motion Pictures*, Denver, University of Denver, 1978. Si veda anche Christine Choy, "Cinema as a Tool of Assimilation: Asian Americans, Women and Hollywood", in Pearl Bowser (a cura di), *Color: 60 Years of Images of Minority Women in Film: 1921-1981*, Santa Cruz, UC Santa Cruz Library, 1993, p. 24.

⁸ Charles Musser, "Ethnicity, Roleplaying, and American Film Comedy: From Chinese Laundry Scene to Whoopee (1894-1930)", in Lester D. Friedman (a cura di), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Urbana, Illinois University Press, 1991, p. 43.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ In Cina a seguito di proiezioni di film occidentali, americani in particolare, considerati denigratori, e dunque che comportavano un danno per l'immagine del Paese, molti film furono censurati e banditi. Si pensi al caso di *Evviva il pericolo!* (*Welcome Danger*, Harold Lloyd, 1929), la cui proiezione fu boicottata, in cui i cinesi venivano ritratti come stupidi, o a *L'amaro tè del generale Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, Frank Capra, 1933), in cui i soldati cinesi sono dipinti come viziosi e crudeli, o a *Il ladro di Bagdad* (*Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924), in cui i cinesi sono rappresentati in qualità di servitori, e infine *Shanghai Express* (Joseph Von Sternberg, 1932) censurato per la frase: "Time and life have no value in China". Cfr. Zhiwei Xiao, "Anti-Imperialism and Film Censorship During the Nanjing Decade 1927-1937", in Sheldon Hsiao-Peng Lu (a cura di), *Transnational Chinese Cinemas, Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawai Press, 1997, pp. 35-57.

¹¹ *Ivi*, p. 48.

¹² Sabine Haenni, "Filming "Chinatown": Fake Visions, Bodily Transformation", in Peter X. Feng (a cura di), *Screening Asian Americans*, New Brunswick-New Jersey-Londra, Rutgers University Press, 2002, p. 21.

¹³ *Ivi*, pp. 21-22.

¹⁴ *Ivi*, pp. 22-23.

¹⁵ S. Haenni, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶ Gaylyn Studlar, "Out-Salomeing Salomè: Sance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism", in Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar (a cura di), *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick-New Jersey-Londra, Rutgers University Press, 1997, p. 100.

¹⁷ Sax Rohmer, "The Black Mandarin", *Collier's*, vol. 70, n. 19, 4 novembre 1922, p. 26.

¹⁸ Edward Said, *Orientalism*, London, Penguin, 1978, tr. it. *Orientalismo*, 1978, tr. it. *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 3.

¹⁹ Eugene F. Wong, "The Early Years: Asians in the American Film Prior to World War II", in Peter X. Feng (a cura di), *Screening Asian Americans*, New Brunswick-New Jersey-London, Rutgers University Press, 2002, p. 56.

²⁰ Raymond William Stedman, *The Serials: Suspance and Drama by Installment*, Norman, University of Oklahoma Press, 1971, p. 39.

²¹ In particolare con il film *I Tre dell'Operazione Drago* (*Enter the Dragon*, Robert Clouse, 1973) che lo consacra come star internazionale.

²² Ken Weiss, Ed Goodgold, *To Be Continued...* New York, Crown, 1972.

²³ Thomas W. Bohn, Richard L. Stromgren, *Light and Shadows*, Port Washington (New York), Alfred, 1975, pp. 192-93.

²⁴ Eugene F. Wong, *op. cit.*, pp. 58-59.

²⁵ Tim Bergfelder, "Negotiating Exoticism: Hollywood, Film Europe, and the Cultural Reception of Ann May Wong", in Lucy Fischer, Marcia Landy (a cura di), *Stars: The Film Reader*, Londra-New York, Routledge, 2003, p. 62.

²⁶ I due attori interpretarono personaggi di diverse etnie: schiave mongole, eschimesi, capo tribù indiana, malesi, benestanti birmani, cinesi tagliatori di teste.

²⁷ Esemplicativo a tal proposito l'epitaffio commemorativo di Wong, "She died a thousand deaths", o quello pubblicato dal *Time Magazine* nel 1961: "The screen's foremost oriental villainess" (ripubblicato sul *Los Angeles Times* il 7 dicembre 1987). Cfr. Cynthia W. Liu, "When Dragon Ladies Die, Do They Come Back as Butterflies? Re-imagining Anna May Wong", Darrell Y. Hamamoto, Sandra Liu (a cura di), *Countervisions: Asian American Film Criticism*, Philadelphia, Temple University Press, 2000, p. 24.

²⁸ Graham Russel, Gao Hodges, *Anna May Wong: From Laundryman's Daughter to Hollywood Legend*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2012, pp. XVI-XVIII.

²⁹ Si veda per un'analisi approfondita Gina Marchetti, *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 14-27.

³⁰ Si pensi ad esempio al saggio sulla fotogenia curato dal teorico del cinema Jean Epstein o quanto scritto da Louis Delluc. Cfr. Jean Epstein, *Bonjour Cinéma*, Parigi, Sirène, 1921, pp. 93-108; Louis Delluc, *Cinéma & Cie: confidences d'un spectateur*, Parigi, Grasset, 1919, p. 17.

³¹ Per evitare un incidente diplomatico il malvagio giapponese della prima versione (1915) divenne il re birmano dell'avorio nella versione del 1918.

³² G. Marchetti, *op. cit.*, p.34.

³³ Nel caso di Wong e Hayakawa la sfera sensuale è molto evidente, mentre è totalmente assente nel caso di Fu Manchu in cui predomina l'aspetto femminile. Lo dimostra il corpo longilineo e privo di virilità che lo riconduce al modello dello *caizi jiaren* (uomo di talento e dai tratti femminili) molto presente nella letteratura cinese.

³⁴ Il termine "butterfly" è un prestito/omaggio all'opera di Giacomo Puccini, *Madama Butterfly* che "has a more predictable narrative fate than the generalized image of Asian women as fragile 'lotus blossoms'. With the 'butterfly' personifying naïveté and self-abnegation, Wong's characters conveniently 'elect' suicide so as not to mar the future happiness of their white lovers and their white fiancées, in the process consoling western audiences with a fantasy of colonial power over everyielding East". Cfr. C.W. Liu, *op.cit.*, pp. 24-25.

³⁵ Renee E. Tajima, "Lotus Blossoms don't bleed: Images of Asian Women", in Asian Women United (a cura di), *Making Waves: an Anthology of Writings by and about Asian American Women*, Boston, Beacon Press, 1989, pp. 308-317.

³⁶ Judy Chu, *Anna May Wong*, in Emma Gee (a cura di), *Counterpoint: Perspectives on Asian America*, Los Angeles, University of California, 1976, pp. 254-289.

³⁷ Il processo fu in realtà molto più ampio e duraturo nel tempo, non bastarono pochi casi per modificare l'idea dei cinesi nell'immaginario statunitense. Le maggiori informazioni che circolavano sulla Cina (si pensi che tra il 1925 e il 1940 il *Saturday Evening Post* pubblicò dai settanta ai cento articoli dedicati all'Asia), grazie anche a un miglioramento dei rapporti tra Stati Uniti e "Impero di Mezzo" (che coincideva sia con la visita di Madame Chang Kai-shek negli Stati Uniti, che con l'inasprimento dei rapporti degli Stati Uniti con il Giappone, a seguito dell'invasione della Cina da parte di quest'ultimo) contribuirono a modificare lo stereotipo dei cinesi. Anche il contributo letterario di scrittori, quali Pearl Buck e Liu Yutang fu determinante in tal senso. Si pensi a romanzi quali *Vento dell'Est: vento dell'Ovest* (*East Wind West Wind* (1931) di Pearl Buck o al successivo *La buona terra* (*The Good Earth*, 1932) e a *Il mio paese e il mio popolo* (*My Country and my People*, 1935) di Liu Yutang. "This 'era of good feelings' toward the Chinese in China also extended to the Chinese in America. Feature writers for the popular magazines began to discover praise-worthy aspects of the Chinese-Americans' personality. During this period of the Great Depression, Americans observed the self-supporting mechanisms of the Chinatowns. [...] The average American reader concluded that not only were Chinese-Americans assimilating into American society, but they were also taking care of their own community in times of economic crises rather than relying upon government subsidy". Sue Fawn Chung, "From Fu Manchu, Evil Genius, to James Lee Wong, Popular Hero: A Study of the Chinese-American in Popular Periodical Fiction from 1920 to 1940", *The Journal of Popular Culture*, vol. X, n. 3, Inverno 1976, p. 541.

³⁸ G. Marchetti, *op.cit.*, p. 34.

³⁹ *Ivi*, p. 37.

⁴⁰ L'investigatore è protagonista di una serie di sei romanzi: Charlie Chan e la casa senza chiave (*The House Without a Key*, 1925), Charlie Chan e il pappagallo cinese (*The Chinese Parrot*, 1926), Dietro il sipario - Charlie Chan e la donna inesistente (*Behind That Curtain*, 1928), Charlie Chan e il cammello nero (*The Black Camel*, 1929), La crociera del delitto (*Charlie Chan Carries On*, 1930), *Il custode delle chiavi* (*Keeper of the Keys*, 1932). Charlie Chan ebbe anche un notevole successo sul grande schermo interpretato da Sidney Toler tra il 1938 e il 1947, da Warner Oland dal 1931 al 1937 e da Roland Winters tra il 1947 e il 1949. Infine, una volta sola da George Kuwa nel 1926, cui seguirono le interpretazioni di Kamiyama Sojin nel 1928 e di E. L. Park nel 1929. Alla lista va aggiunta la parodia di Peter Sellers nel film *Invito a Cena con Delitto* (*Murder by Death*, Robert Moore, 1976).

⁴¹ Da *Charlie Chan e la casa senza chiave*.

⁴² E.F. Wong, *op. cit.*, p. 60.

⁴³ Hugh Wiley, "In Chinatown", *Collier's*, vol. 93, n. 26, 30 Giugno 1934, pp. 12-13; Id., "The Thirty Thousand Dollar Bomb," *Collier's*, vol. 94, n. 4, 28 Luglio 1934, p. 17 ; Id., "No Witnesses", *Collier's*, vol. 97, n. 7, 15 Febbraio 1936, pp. 10-11.

Orientalismo di ritorno? Immaginario dominante e politica degli attori nel cinema italiano post-1989

Fra i vari eventi che hanno contrassegnato il 1989 come anno cerniera del Novecento per il nostro paese, dobbiamo considerare anche due fatti interni – l’omicidio di Jerry Masslo e l’adozione da parte dell’allora ministro Claudio Martelli del primo decreto di regolamentazione dei flussi migratori – che segnano simbolicamente il passaggio dell’Italia da terra di (non troppo lontana) emigrazione a luogo crocevia e meta di immigrazione¹. Il cinema italiano reagisce a questi fatti attraverso una serie di film che configurano una *certa tendenza*, se non un vero e proprio filone, definibile, a seconda delle sue possibili articolazioni ulteriori, come *cinema italiano della convivenza o interculturale*. Penso a titoli che si confrontano con la sfida dell’incontro di soggetti e culture, sulla base di due distinte configurazioni diegetiche: rispettivamente il confronto tra italiani e migranti, all’interno di un paese che si scopre improvvisamente (e suo malgrado) multiculturale; e la scoperta, da parte di italiani-in-viaggio, del paesaggio, naturale culturale e antropico, di un paese che è anche base di partenza e transito di flussi migratori verso l’Europa.

Se è vero, come riconoscono molti storici del Novecento², che il doppio processo di defascistizzazione e assimilazione del colonialismo attuato nell’Italia repubblicana presenta molti aspetti di incompiutezza e zone d’ombra, a partire da una mancata revisione dei miti e delle incrostazioni di matrice imperialista e orientalista ancora gravanti sulla visione dominante delle culture del sud (e dell’est) del mondo, questa partita non poteva che riaprirsi con il 1989, davanti all’*emergenza immigrazione*. Questi fantasmi, sotto forma di calchi iconici o di *topoi* drammaturgici, ritornano, quali *sopravvivenze* – e qui mi riferisco all’accezione forte, warburghiana, di *Nachleben* – di un passato mai compiutamente postcoloniale, riconfigurando antiche paure e resistenze³.

Quella che vorrei provare ad articolare in questa sede è un’analisi sintomatica dei segni di continuità, dall’evidente ascendenza orientalistica, che evidenzia il cinema italiano post-1989. Ambito privilegiato di questa indagine sarà quello che si è convenuta definire *politica degli attori*, spostando l’originaria accezione di Luc Moullet in modo da inglobare nel termine una considerazione delle politiche di casting e direzione attoriale⁴. Tenterò di prendere in esame alcuni segni di rigidità e ancoraggio, a mio avviso riconoscibilmente orientalisti, che il cinema italiano post-1989 evidenzia, così da far emergere il grado di pertinenza e incidenza riconducibile alla politica degli attori. Il corpus cui farò riferimento prende in considerazione esclusivamente titoli che chiamano in causa, per così dire, un orientalismo di matrice africanistica, mettendo in gioco configurazioni forti dell’immaginario nazionale.

Geografie immaginarie e reinvenzioni del passato

Interrogarsi oggi sull'attualità delle tesi sull'orientalismo di Edward Said o, più propriamente, della loro spendibilità ai fini di un'analisi postcoloniale del cinema italiano post-1989, a mio avviso significa provare a mettere in evidenza le configurazioni nelle quali agisce un dualismo essenzialista, tra un Oriente e un Occidente intesi come categorie assolute e naturali, sottratte alla storia e alla geografia puntuale, e più in generale all'orizzonte dell'agire umano⁵. Questo non vuol dire avallare generalizzazioni superficiali e poco produttive o trascurare le nuove configurazioni dell'immaginario che alcuni film lasciano intravedere.

Articolando il mio discorso in modo da distinguere tre grandi regimi di configurazione dei testi narrativi, vale a dire spazio, tempo e personaggi, vorrei partire da un'analisi sui modi egemonici di rappresentazione del fattore spaziale. Nelle analisi articolate da Said, si sottolinea spesso come una delle marche più riconoscibili del discorso orientalista sia il ricorso a una nozione geograficamente incerta e astratta di Oriente. Anche laddove si scende sul terreno della citazione topologica dei luoghi – luoghi in cui si articola, per esempio, l'azione di un romanzo o di un film –, questo riferimento, talvolta evocato dal titolo (come in *Casablanca express*, Sergio Martino, 1989; *Marrakech express*, Gabriele Salvatore, 1989; *El Alamein-La linea del fuoco*, Enzo Monteleone, 2002; *Last minute Marocco*, Francesco Falaschi, 2007), viene a suggerire indirettamente la possibilità di una lettura *documentarizzante* (rafforzando, nell'auspicio degli autori, l'*autorità* del discorso⁶), sollecitando l'interesse a un primo livello, banalmente merceologico, da parte di uno spettatore ideale nostalgico e attratto da paesaggi esotici⁷. Non ne deriva affatto, insomma, un'attenzione puntuale alle specificità geopolitiche, geofisiche o geoantropiche del luogo evocato. Penso per esempio a *L'amico arabo* (Carmine Fornari, 1992), storia dell'amicizia, inevitabilmente asimmetrica, tra Ernesto (Luca Barbareschi), un ingegnere sulla quarantina in trasferta in Tunisia, e Amoumen (Hichem Rostom), un pressoché coetaneo assistente locale, in cui l'azione galleggia in una topografia volutamente incerta, perlopiù extraurbana, fra Metlaoui, Gabes e Tozeur: qui l'aggettivo del titolo funge da spia di una precisa intenzionalità discorsiva.

È un'intera cartografia dell'immaginario che ne risulta disegnata, come se gli autori del cinema italiano consultassero mappe geografiche con scala incredibilmente difforme, quando mettono in contesto personaggi e storie nazionali oppure, appunto, riconducibili a un generico Oriente. In questo caso, si trovano davanti a una mappa pre-politica, che presenta opzioni di sostituibilità virtualmente illimitate, tali da consentire, per esempio, disinvolute operazioni di riconfigurazione del luogo dell'azione. Non si può girare in Iraq come previsto dal romanzo d'origine (*La straniera*, di Younès Tawfiq)? Che problema c'è? Nel film omonimo, diretto da Marco Turco e uscito nel 2008, si fa diventare marocchino il protagonista architetto Naghib (Ahmed Hafiene), anche se questo fa cadere una delle barriere culturali evocate tra lui e la sua controparte, la prostituta marocchina Amina (Kalthoum Boufangacha). E via su questa linea, perché girare nella lontana Arabia Saudita, quando la marocchina Ouarzazate appunto è dietro l'angolo? Penso all'episodio orientalista di *Italians* (Giovanni Veronesi, 2009), che si apre a Roma e passa anche per Dubai. Perché andare a girare in paesi a rischio come l'Algeria, la Libia o la Siria, quando si può ricostruire tranquillamente in Marocco appunto, come fa Zaccaro in *L'articolo 2* (1993); o nell'ancor più vicina Tunisia, come fanno Monicelli per *Le rose del deserto* (2006) e Tognazzi per *Il padre e lo straniero* (2010)? Per non dire della logisticamente improponibile Terra Santa, sostituita dal Marocco ne *I giardini dell'Eden* (Alessandro D'Alatri, 1998) e dalla Tunisia, in *Per amore solo per amore* (Giovanni Veronesi, 1993) e nel più recente *Io sono con te* (Guido Chiesa, 2010).

Del resto, produttori e autori del cinema italiano post-1989, quando si avventurano al di là del Mediterraneo, non solo ricorrono a cartine di grandezza scalare diversa, ma sentono il bisogno di

rimettere indietro le lancette dell'orologio, quando non di rinunciarci del tutto. Si ritiene l'Africa luogo d'elezione per immaginare l'alba dell'umanità, come fa Ermanno Olmi in *Genesi-La creazione e il diluvio* (1994, girato in Marocco), più banalmente e frequentemente per girare film e miniserie di soggetto biblico, episodi ambientati in pieno periodo coloniale (*Le quattro porte del deserto*, Antonello Padovano, 2004; *Il mercante di stoffe*, Antonio Baiocco, 2010), bellico o post-bellico (*Casablanca express*; *Le rose del deserto*; *Il tè nel deserto*, Bernardo Bertolucci, 1990; *Il pane nudo*, Rachid Benhadj, 2005; *Il primo uomo*, Gianni Amelio, 2011), oppure negli anni Settanta-Ottanta (*L'amico arabo*; *Il buma*, Giovanni Massa, 2002). C'è chi va a ricostruire in Africa il passato di una terra d'origine irrimediabilmente contaminata dalla modernità, come ha fatto Giuseppe Tornatore in Tunisia per *Baaria* (2009), sfruttando al meglio strutture e maestranze assicurate da un partner produttivo di lusso come Tarak Ben Ammar, ma guardandosi bene dall'aprire cast tecnico e artistico a un minimo di professionisti locali. Del resto, si può mettere in atto una *politica degli attori* quasi specularmente opposta rispetto a quella praticata da Tornatore e sortire effetti, per altro versante, non meno problematici.

Penso per esempio a Guido Chiesa che in *Io sono con te*, meditazione in chiave mariana sulla nascita e infanzia di Gesù, girato in Tunisia e perlopiù in dialetto locale, ha costruito il cast artistico pressoché esclusivamente con interpreti maghrebini di nascita od origine, come Rabeb Srairi (Maria adulta), Mustapha Benstiti (Giuseppe), Ahmed Hafiene (Mardocheo), Djemel Barek (Zaccaria), Fadila Belkebla (Elisabetta). Non altrettanta sensibilità ha mostrato Alessandro D'Alatri, che gira *I giardini dell'Eden* in Marocco con un parterre d'attori assai composito, riservando ruoli significativi ad attori marocchini di nascita od origine come Said Taghmaoui (Aziz) e Rafik Boubker (Boas), ma confinando a figurazioni marginali e *uncredited* interpreti di primo piano come Mohamed Majd (rabbino esseno), Mohamed Miftah (Shima) e Naima Lamcharki (moglie di Shima). Ancor meno attento a valorizzare talenti locali, Giovanni Veronesi riserva a una delle madri per antonomasia dell'immaginario cinematografico tunisino, Mouna Noureddine, non più di un paio di battute concitate, nel ruolo di una serva di Maria, dimenticando dai titoli lei come anche Taieb Jallouli, tra i più stimati art director del cinema tunisino. Pur non trascurando l'impatto sulla microeconomia locale tunisina o marocchina che può avere avuto ed ha tuttora la realizzazione di film o serie di derivazione biblica, ritengo che, nel suo insieme, questa produzione concorra in modo significativo, proprio in virtù della sua importanza qualitativa e quantitativa, ad ancorare l'immaginario italiano circolante intorno ai paesi del Nordafrica nei territori del primitivo, dell'arcaico, del pre-moderno.

Scritture di altre scritture

Vorrei, a questo punto della mia esposizione, articolare brevemente un'analisi comparata di tre adattamenti cinematografici da altrettanti classici della letteratura tardo e postcoloniale, in ordine di pubblicazione *Il tè nel deserto* (Paul Bowles, 1949), *Il pane nudo* (Mohamed Choukri, 1973) e *Il primo uomo* (Albert Camus, 1994). Considerando che si tratta di tre film realizzati a una cospicua distanza di anni l'uno dall'altro, e da registi con peso specifico e notorietà internazionale molto diversi, e rinviando ad altre analisi focalizzate sulle marche eminentemente orientaliste del film di Bertolucci⁸, mi limiterò ad osservare che, sulla base di romanzi profondamente radicati nel contesto storico-culturale d'origine, i film hanno rappresentato un banco di prova per i tre registi che può interessare anche il nodo su cui stiamo dibattendo, nella misura in cui li hanno posti davanti alla possibilità di riconfigurare, secondo una prospettiva postcoloniale, l'orizzonte ideologico dei romanzi.



Fig. 1

Per quanto riguarda *Il tè nel deserto* (fig. 1) già nel romanzo Bowles si limita per i nativi a tratteggiare una galleria di figurine bidimensionali, ancorando azione e introspezione al vissuto dei due (più uno) newyorkesi, che affrontano il viaggio con uno spirito di avventura e riscatto non lontano da quello dei legionari del realismo poetico francese. Bertolucci non solo compie uno sforzo nullo per interrogare la visione tardocoloniale del romanziere, ma fa del suo meglio per depistare lo spettatore circa il contesto temporale: l'unico deittico certo, a conti fatti, è leggibile solo dagli italiani, trattandosi del riferimento al voto concesso alle donne (nel 1946), presente in un articolo letto da Kit. Le incertezze e ambiguità nei modi di rappresentazione sono amplificate da un lessico figurativo che si richiama esplicitamente all'immaginario dei pittori orientalisti, come del resto riconosciuto dallo stesso Storaro⁹. La propensione insistente per la bella inquadratura trasforma il viaggio tutto interiore, inquietante e a tratti psichedelico dei personaggi di Bowles in un fastidioso teatrino decadente, proiettato contro un fondale di alta ma inerte calligrafia.

Riguardo *Il pane nudo*, indipendentemente dalle considerazioni di ordine estetico che si possono fare su un film girato con un budget largamente inferiore sia a quello di Bertolucci che a quello di Amelio e disponibile in Italia esclusivamente in versione doppiata, mi limito a sottolineare come, in un'intervista recente¹⁰, Benhadj abbia rivendicato la decisione di fare una lettura volutamente tendenziosa del romanzo di Choukri, ancorando il percorso di crescita culturale del protagonista in carcere a un parallelo percorso di maturazione politica, compiuta sotto la guida di un maestro che era anche un leader indipendentista (interpretato peraltro dallo stesso regista). L'operazione di Benhadj ha un valore politico-culturale rilevante anche sul piano dei modi di produzione: sottolineo il fatto che il film, girato da un regista algerino residente in Italia dal 1995, pur essendo tratto da un romanzo marocchino, girato in buona parte in Marocco e con un cast di interpreti marocchini nativi o d'origine (tra le poche eccezioni, proprio Rachid Benhadj e il figlio Karim, naturalizzati italiani, che recitano due ruoli significativi) rappresenta una produzione al 100% italiana, e come tale è stato riconosciuto "film di interesse culturale nazionale".



Fig. 2

Sul piano produttivo, anche *Il primo uomo* (fig. 2) rappresenta probabilmente un unicum interessante, trattandosi di una produzione francese, con una partecipazione italiana e una algerina, realizzata in Algeria e con un cast artistico composto da interpreti francesi e locali. Anche in questo caso, Amelio si è assunto la responsabilità di compiere una rilettura politica originale del romanzo, non solo spostando in avanti di quattro anni l'azione (dal 1953 al 1957, in piena battaglia d'Algeri), ma arricchendo il vissuto dell'alter-ego camusiano Jacques Cormery di eventi e circostanze direttamente ascrivibili al romanziere ed estranee al testo. Amelio eccede di zelo nell'esaltare un Cormery/Camus non solo ostinatamente pacifista e fautore di una terza via fra gli opposti terrorismi ma pronto a farsi in quattro per l'ex-amico di scuola indigeno simpatizzante dell'FLN, episodio questo del tutto improponibile, alla luce di una visione che nega ai locali finanche "il marchio della pluralità". Disturba anche l'insistenza di Amelio nelle interviste sul dato autobiografico: nel momento in cui il regista sottolinea con enfasi il proprio impadronirsi della vicenda personale di Camus sulla scorta di analoghe esperienze di infanzia e adolescenza, compie un'operazione sovrastrutturale molto discutibile sul piano di una lettura postcoloniale, non dissimile a quella compiuta già per *L'America* (1994), quando si appoggiò alla tragedia storica dell'Albania post-comunista per articolare una riflessione funzionale esclusivamente allo spettatore italiano, sollecitato ad interrogarsi sulla fine della sua memoria contadina e di emigrazione. In Albania come in Algeria, Amelio torna a cercare una Calabria che non c'è più, non diversamente da quanto fatto da Tornatore in Tunisia.

Antinomie, asimmetrie, aperture ambigue

La logica discorsiva rozzamente binaria, eurocentrica e alterizzante che sottende film come *Il tè nel deserto* e *Il primo uomo* è evidenziata da una politica degli attori che conferma precise strategie comunicazionali. Dal momento che ci si rivolge anzitutto a un pubblico occidentale, drammaturgia e casting massimizzeranno l'attenzione e la possibilità di identificazione nei confronti di personaggi occidentali per natali o cultura, relegando ai margini della diegesi le figure di nativi, che siano affidati come nel film di Amelio – ed è la norma – a non professionisti oppure a interpreti di rilievo assoluto come in Bertolucci¹¹. Si tratta di una logica e di una politica che dominano sovrane nel cinema italiano post-1989, innervando le strutture simboliche e patemiche profonde della semiosi. Ogni qualvolta la diegesi mette faccia a faccia italiani doc e migranti o

lavoratori di provenienza nordafricana, la partita si gioca su rapporti di forze già falsati all'inizio, dal momento che il segnalino del giocatore italiano è in mano quasi sempre a un interprete professionista noto al grande pubblico, mentre quello della sua controparte (*extracomunitario, clandestino, e via alienando*) viene adoperato con esiti più incerti da un interprete non professionista.



Fig. 3

Si fa presto a riconoscere e censire i rari casi in cui l'*agency* discorsiva e diegetica è giocata (almeno *anche*) a partire da soggetti arabo-africani nativi o d'origine in possesso di un grado di complessità tale da aggirare fantasmi, tropi e funzionalismi tipici dell'immaginario orientalista, personaggi romanzeschi, per dirla con Dyer, definiti "da una molteplicità di tratti che sono rivelati solo gradualmente nel corso della narrazione"¹². I casi di narrazione focalizzata su un singolo personaggio-guida – oltre al citato *Il pane nudo*, centrato sulle disavventure di Mohamed, alter-ego dello scrittore Choukri, interpretato da Said Taghmaoui – sono quattro racconti al maschile: in *L'articolo 2* (Maurizio Zaccaro, 1993) l'azione, ispirata a un fatto reale, è incentrata su un operaio algerino (Mohamed Miftah) che, raggiunto dalla seconda moglie, si trova accusato erroneamente di bigamia; in *Prima del tramonto* (Stefano Incerti, 1999), protagonista è un giovane marocchino (ancora Taghmaoui) in fuga dal matrimonio con la figlia di un boss della mala pugliese; in *To Paradise* (Anis Gharbi, 2011), si segue la deriva verso la marginalità di un ragazzo tunisino (lo stesso Gharbi) reduce dalla "rivoluzione dei gelsomini"; e infine in *Alì ha gli occhi azzurri* (Claudio Giovannesi, 2012) (fig. 3) si opta per una *tranche de vie* sulle vicissitudini di un ragazzo di Ostia con genitori egiziani (il non professionista Nader Sarhan), in bilico fra una famiglia tradizionalista e un microcontesto sociale alienante.

A fare problema nei film citati, sul piano della politica degli attori, sono alcune scelte all'insegna del *passing* etnico (per cui suggerisco il ricorso al termine *ethnoface*, estensione del più specifico *blackface*), come ne *Il pane nudo* quella dell'italiana Marzia Tedeschi nel ruolo della prostituta Sallafa (doppiata in arabo nella versione internazionale); in *L'articolo 2*, con ironia involontaria, l'algerino Said si lamenta di essere chiamato "marocchino" sul cantiere, ma il direttore di casting stesso del film sembra aver seguito una ratio orientalista (o panmaghrebina) se è vero che a interpretare una famiglia algerina sono stati chiamati due marocchini (Mohamed Miftah e Naima Lamcharki) e una tunisina (Rabia Ben Abdallah); in *Prima del tramonto*, è una francese *de souche* come Maud Buquet a interpretare Assia, la fidanzata segreta del protagonista; in *To Paradise* il problema, rovesciato, investe un attor giovane tunisino di belle speranze ma incerta formazione

professionale che, confidando forse sulla facilità delle tecnologie digitali s'inventa sceneggiatore e regista, con risultati imbarazzanti anche sul piano ideologico – penso all'uso del tutto strumentale del tema delle "primavere arabe" – che neanche il *low budget* invita a riconsiderare con indulgenza; in *Ali* – da analizzare insieme al terzo episodio di *Fratelli d'Italia* (Claudio Giovannesi, 2009) che già raccontava la medesima microstoria, in chiave non fiction – il cortocircuito tra finzione documentarizzata e documentario finzionalizzato lascia sul tappeto il futuro di un non-professionista come Nader Sarhan che, insieme alla sua famiglia, si è trovato catapultato al centro di ben due film.

In altri film italiani post-1989, l'assetto della focalizzazione prevede un'articolazione duale. A volte assistiamo a una declinazione interculturale del motivo *boy meets girl*, su cui si combinano curiosamente un tropo ricorrente dell'ethos colonialista-orientalista (la ripulsa per il meticciano) e uno del multiculturalismo liberale (la denuncia del capro espiatorio) per giustificare in chiave melodrammatica l'impossibilità di un happy ending¹³: accade in *Il colore dell'odio* (Pasquale Squitieri, 1989) dove è l'italo-eritreo Salvatore Marino ad incarnare il giovane pescatore italo-marocchino Rashid, legato segretamente all'italiana Miriam (Carolina Rosi) ed accusato ingiustamente dalla polizia di essere implicato in un attentato terroristico, avvenuto proprio la sera in cui i due fanno sesso per la prima volta; nel televisivo *L'appartamento* (Francesca Pirani, 1997), in cui la focalizzazione è condivisa con una giovane colf originaria di Mostar, l'egiziano Mahmud (Emad Ibrahim) porta via da un istituto la figlia di pochi mesi, abbandonata dalla madre italiana, e finisce arrestato, lasciandola nelle mani della ragazza bosniaca; in un altro film tv, girato per la medesima serie Rai "Un altro paese nei miei occhi", vale a dire *L'albero dei destini sospesi* (Rachid Benhadj, 1997), la *girl* italiana è già incinta, di un italiano stavolta, ma approfitta della disponibilità sentimentale e sessuale di un potenziale *boy* marocchino invaghito di lei, il giovane corriere Samir (ancora Taghmaoui), per seguirlo in un viaggio di ritorno al suo villaggio natale, salvo poi piantarlo in asso con una letterina di scuse; in *La giusta distanza* (Carlo Mazzacurati, 2007), la love story in provincia tra la maestrina Mara e il meccanico tunisino Hassan (Ahmed Hafiene) finisce tragicamente ancor prima di cominciare, in seguito all'uccisione della ragazza, di cui viene accusato ingiustamente Hassan, che finisce per suicidarsi in carcere; si chiude invece piuttosto con un lieto fine inatteso (anche perché del tutto difforme rispetto al romanzo) il citato *La straniera* ma qui, unicum per ora assoluto nel cinema italiano post-89, si tratta di una love story contrastata tra due orientali-in-Italia di natali marocchini, l'architetto Neghib (il tunisino Ahmed Hafiene) e la prostituta Amina (l'olandese di origini marocchine Kaltoum Boufangacha), l'uno a Torino da trent'anni, orgogliosamente assimilato, e con alle spalle un matrimonio italiano, l'altra con una vita ai margini e ancora alle prese con un marito connazionale violento.

Non sempre lo sdoppiamento del principio guida del racconto si accompagna a un motivo sentimental-erotico. A volte i due personaggi configurano semplicemente altrettanti episodi di un dittico, si veda un piccolo film a basso costo, *Due come noi, non dei migliori* (Stefano Grossi, 1999), incrocio aleatorio di due destini di solitudine e sradicamento, uno dei quali chiama in causa Yusuf, un lavapiatti tunisino, rapinato all'indomani del primo stipendio da un altro migrante. Al di là delle intenzioni discorsive e del nitore formale, il film, interpretato nel ruolo protagonista dall'attore di teatro off Marcello Sambati, si fa ricordare come caso emblematico di *ethnoface*. Rientrano invece nella formula del *buddy film* il citato *L'amico arabo*, ma anche un esordio importante del *new new italian cinema* come *Tornando a casa* (Vincenzo Marra, 2001), un film molto apprezzato dalla platea degli italianisti come *Io, l'altro* (Mohsen Melliti, 2007) nonché il più recente *Il padre e lo straniero* (Ricky Tognazzi, 2010). Questo quartetto di titoli declina una situazione di rapporti di forza diversamente squilibrata a favore del protagonista italiano: perché incarnato da un attore di chiara fama (Luca Barbareschi per Fornari, Raoul Bova per Melliti, Alessandro Gassman per Tognazzi) a fronte di un professionista noto solo agli addetti ai lavori, e soprattutto perché sostenuto da una drammaturgia che gli consente uno sviluppo complesso a

differenza del deuteragonista non-italiano. La scelta poi di affidare, da parte di Melliti, il ruolo del tunisino Yusuf al caratterista Giovanni Martorana viene tradita dal carattere dopolavoristico della sua performance, evidente dai tratti anzitutto sovrasegmentali (accento e gestualità). Se in *Tornando a casa*, l'esplicito rovesciamento simbolico giocato da questo Mattia Pascal pescatore poggia più su un partito preso discorsivo che su una conoscenza profonda delle problematiche legate all'immigrazione, l'universalismo umanista che gronda da *Il padre e lo straniero*, al di là delle strategie di sofisticazione dell'intreccio in chiave thriller, non impedisce al regista, pur riciclando il tema liberal della denuncia del capro espiatorio, di appoggiare la messinscena a scelte di casting e location al di sotto di ogni sospetto di orientalismo, dal momento che scrittura un grande professionista, ma egiziano, come Amr Waked per interpretare un agente siriano della CIA e fa passare per Siria la più vicina e comoda Tunisia.



Fig. 4

In altri casi è la *constituency* dell'orientamento sessuale a rimescolare in modo salutare le carte dell'arroccamento identitario tipico dei film orientalisti. Penso a titoli vicini per ispirazione e libertà creativa, come *Riparo* (Marco S. Puccioni, 2007) e *Corazones de mujer* (Pablo Benedetti e Davide Sordella, 2008) (fig. 4). Nel primo, è un migrante irregolare marocchino (l'esordiente Mounir Ouadi) nascostosi nel bagagliaio della ricca e lesbica borghese nordestina Maria De Medeiros, di ritorno da una vacanza con la compagna operaia Antonia Liskova, a far esplodere le dinamiche affettive e le sicurezze etiche del ménage; nel secondo, a tornare via auto in Marocco sono due giovani "nuove italiane", l'una, etero, per rifarsi letteralmente una verginità, in vista di un matrimonio tradizionale; l'altra, trans, per riconquistare il rapporto con la famiglia. In questo doppio tour de force dell'immaginario, se *Corazones de mujer* regala allo spettatore l'eccitazione di un numero senza rete di protezione, *Riparo* ha il torto di appoggiarsi, rovesciandolo solo in chiave *queer*, a un tropo dell'immaginario (post)coloniale duro a morire, come il personaggio dello straniero che appare e scompare esclusivamente per mettere alla prova l'equilibrio di una coppia borghese. Il fatto che Puccioni lo recuperi nell'accezione pasoliniana di *Teorema* non vale a riscattare il carattere artificioso di questo stratagemma drammaturgico, che si riflette sulla costruzione funzionale del personaggio di Anis, sul cui acerbo interprete grava un deficit significativo di strumenti performativi, rispetto alle due attrici europee.

Conclusioni

Questo riferimento indiretto al panmeridionalismo orientalista di Pasolini mi auguro possa sprigionare una scossa sinaptica, utile se non altro a interrogare e decostruire il senso del mio percorso d'analisi, all'interno del cinema italiano della convivenza e interculturale post-1989, cominciando proprio dal titolo. Non c'è dubbio alcuno sul fatto che all'appuntamento immancabile con la storia, l'immaginario italiano, non riconciliato criticamente col proprio passato coloniale, davanti all'*emergenza immigrazione* del 1989 abbia rimesso in circolo – riattualizzandoli alla luce di nuove paure – fantasmi, miti e tropi orientalisti che sembravano sepolti, esprimendo questo travaglio forse soprattutto nel cinema, prima e più che nella letteratura e in altre forme di espressione. Ma se quello di cui stiamo parlando può essere configurabile come orientalismo *di ritorno*, almeno a un riscontro delle dinamiche più visibili espresse dalla cultura egemone negli anni Sessanta e Settanta, sono maturi i tempi per una disamina scrupolosa e disincantata dei mille travestimenti cinematografici dell'orientalismo (e dell'africanismo¹⁴) di sinistra, nell'autore de *Il fiore delle Mille e una notte* (1974)¹⁵ e non solo¹⁶, e delle altrettante debolezze retoriche del discorso terzomondista. Sempre senza confondere, beninteso, Pontecorvo con Jacopetti.

Leonardo De Franceschi

¹ Cfr. Laura Balbo, Luigi Manconi, *I razzismi reali*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 24 e sgg; Luca Einaudi, *Le politiche dell'immigrazione in Italia dall'unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 141 e sgg.

² Cfr. Gian Paolo Calchi Novati, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Roma, Carocci Editore, 2011; Angelo Del Boca, *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*, Roma-Bari, Laterza, 1992; Nicola Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, il Mulino, 2002.

³ Lo stesso tema, di evidente ascendenza psicanalitica, è evocato altrove con una suggestiva tessitura di rimandi a concetti derridiani e bhabhiani. Cfr. Áine O'Healy, "[Non] è una somala: Deconstructing African femininity in Italian film", *The Italianist*, n. 29, 2009, p. 176 e sgg.

⁴ Per una lettura più complessiva del cinema italiano della convivenza e interculturale post-1989, focalizzata sulla politica degli attori, cfr. Leonardo De Franceschi, "L'attorialità come luogo di lotta. Splendori e miserie del casting etnico", *Quaderni del CSC*, n. 8, 2012.

⁵ Cfr. Edward Said, *Orientalism*, London, Penguin, 1978, tr. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 12 e sgg. L'articolazione binaria del discorso saidiano si collega a una precisa tradizione di testi anticoloniali, i cui esponenti più significativi sono sicuramente Aimé Césaire, Frantz Fanon e Albert Memmi, e trova un'importante elaborazione successiva in alcuni contributi di Abdul R. JanMohamed sul tratto manicheo della situazione (post)coloniale.

⁶ Per l'utilizzo della citazione topografica e delle cartine geografiche a fini di "oggettivazione del discorso onirico" nel cinema coloniale, cfr. Abdelkader Benali, *Le Cinéma colonial au Maghreb. L'imaginaire en trompe-l'oeil*, Paris, Editions du Cerf, 1998, p. 54. Per la lettura documentarizzante (così traduco il francese *documentalisante*) del cinema di finzione, intesa come opzione sovente praticata dagli storici, cfr. Henri Irénée Marrou, *Conditions et moyens de la compréhension de la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954; Christiane Delage, "L'Image comme preuve, l'expérience du procès de Nuremberg", *Revue d'histoire*, n. 72, ottobre-dicembre 2001.

⁷ Cfr. Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Londra-New York, Routledge, 2001.

⁸ Cfr., tra gli altri, Jeanette Bricknell, "Orientalism as Aesthetic Failure", *Film and Philosophy*, n. 11, 2007, pp. 159-171; Deborah Root, "Misadventures in the Desert: The Sheltering Sky as Colonialist Nightmare", in *Inscriptions*, n. 6, 1992, pp. 82-96.

⁹ Cfr. *The Sheltering Light. Intervista a Vittorio Storaro*, videointervista compresa nell'edizione DVD del film. Medusa Video, 2009.

¹⁰ Cfr. Rachid Benhadj, cit. in Leonardo De Franceschi (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una controstoria del cinema italiano*, Roma, Aracne Editrice, in corso di pubblicazione.

¹¹ Mi riferisco soprattutto al prematuramente scomparso Sotigui Kouyaté, attore feticcio di Peter Brook e vincitore dell'Orso d'Oro all'interpretazione per *London River* (Rachid Bouchareb, 2009) e in second'ordine agli attori-registi Kamel Cherif e Mohamed Ben Smail.

¹² Richard Dyer, *Dell'immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Torino, Kaplan, 2004, pp. 21-22.

¹³ L'unico happy ending, peraltro problematico proprio nel suo carattere di rovesciamento eminentemente euforico e utopico, arriva con *Malavoglia* (Pasquale Scimeca, 2010), adattamento in chiave contemporanea e *multikulti* del romanzo verghiano, che si chiude sull'immagine (im)possibile di una Mena che allatta il bebè avuto da Alfio/Alì, migrante irregolare arabo sbarcato da una carretta del mare. Al di là di una certa debolezza drammaturgica di fondo, il film si presta a critiche anche appunto per il trattamento del personaggio di Alfio/Alì, drammaturgicamente statico e monodimensionale, proprio in quanto volutamente assimilato/confuso col tipo sociale del clandestino nordafricano. Possiamo considerarlo un caso paradossale ma emblematico di orientalismo di sinistra, peraltro tutt'altro che unico, basti pensare all'Alì di *La terramadre* (Nello Lamarca, 2009), anche in questo caso personaggio-funzione di un discorso ideologico progressista.

¹⁴ Nonostante la scarsa attenzione riservata dall'area dei *film studies* all'orientalismo nel cinema italiano, è possibile censire almeno in parte la ricorrenza di alcune sue configurazioni salienti grazie ad alcuni studi sui film che chiamano in causa i rapporti Italia-Africa, prima, durante e dopo il periodo coloniale. Cfr. Gian Piero Brunetta, Jean Gili, *L'ora d'Africa nel cinema italiano 1911-1989*, Rovereto, Materiali di lavoro, 1990; Liliana Ellena (a cura di), *Film d'Africa. Film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Torino, Archivio nazionale cinematografico della resistenza/Regione Piemonte, 1999; Patrizia Palumbo (a cura di), *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2003; Shelleen Greene, *Equivocal Subjects. Between Italy and Africa-Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*, New York, Continuum, 2012; Cristina Lombardi Diop, Caterina Romeo (a cura di), *Postcolonial Italy. The Colonial Past in Contemporary Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

¹⁵ Cfr. Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; Giovanna Trento, *Pasolini e l'Africa/L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.

¹⁶ Mi riferisco per esempio alla visione primitivistica ed alterizzante dell'Africa espressa da Alberto Moravia in tanti suoi testi narrativi e paranarrativi, fra letteratura e televisione, portandolo a un compromettente matrimonio con il mondo movie in *Ultime grida dalla savana* (Antonio Climati, Mario Morra, 1974).

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 programmatica:

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.

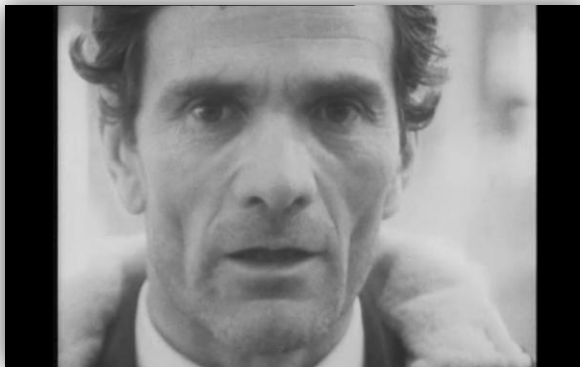


Figura 2. Pasolini e un ragazzo indiano ripresi nelle prime inquadrature di *Appunti per un film sull'India*

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, antropo-logici) 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 assolta 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) romanzata 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).

Speciale

Sulle tracce del sublime, nello specchio del primitivo Note su film, spazi, alterità 1900-1930

L'esotismo non è dato solo nello spazio, ma è ugualmente in funzione del Tempo.
V. Segalen 1908

I film sugli indiani d'America dovrebbero essere concepiti nella maggior parte dei casi come bronzo in azione [...] gli indigeni dovrebbero mantenersi lontani dalla freddezza del marmo[...]. Il film di Curtis, The Land of the Head Hunters, storia romanzata degli indiani del Nord-Ovest è ricco di nobili bronzi.
V. Lindsay, 1915

Tutta la terra abitabile è stata ai nostri giorni perlustrata, rilevata e divisa tra le nazioni... Non vi è roccia che non rechi una bandiera; non vi sono più vuoti sulla carta, né regioni senza dogane e senza leggi, né una tribù le cui vicende non producano un qualche dossier... Comincia l'era del mondo finito...
P. Valery, 1928

Se proviamo a mappare la storia del cinema dalle sue origini alla prima metà degli anni Trenta, le tracce del sublime si manifestano via via che forme e generi cinematografici trovano definizione. Si orientano in quell'ambiente o spazio oggettuale, tracciato da Noel Burch come "modo di rappresentazione istituzionale", MRI¹, la cui agency è cruciale nel disegno dell'esperienza filmica, sia sul piano della produzione così come sul terreno della ricezione. Le pratiche cinematografiche delineano un territorio culturale e cognitivo originale, un sistema di segni in grado di tracciare, in nome del movimento, un effetto di realtà precipuo, la creazione di un mondo nuovo, in senso cavelliano,² un mondo capace di esercitare una rilocazione e dislocazione dell'esperienza, di assumerla in nuove coordinate spazio temporali distinte, in scale e volumi inusitati. Di inaugurare quindi un diverso piano del visibile cui le nuove tecnologie dell'epoca concorrono. Recuperando le forme e i generi narrativi tradizionali in una ricapitolazione rapidissima e peculiare, il cinema offre nuovi schemi di esperienza, configura un logos popolare diffuso e affabulante di punti di vista e vita, di pathos³. Il dispositivo del sublime, la sua potenza, la sua pratica, cosciente, o effettuale, consente di restituire, in forma di stupore complesso e tuttavia popolare, l'alterità primitiva. E da questa viene, per così dire, certificato: il dispositivo si organizza nella scorciatoia dell'esotico, al cospetto del primitivo, sulle tracce dell'autentico. Il sublime, nella versione longiniano kantiana, nella potenza retorica del controllo visivo della dismisura e della scala, propria dell'ottica cinematografica, nell'esaltazione spettacolare di un giudizio riflettente, il giudizio di chi vede e si fa

agente narrativo, in quanto spettatore, dell'esperienza filmica, il sublime riassorbe e valorizza l'esotismo, ridefinisce eticamente e ed esteticamente l'avventura e l'epos. Il *sublime cinematografico* guadagna il pathos come risonanza plastica di una natura pronta a farsi storia – evento ed emozione singolare e collettivi, restituisce modalità diverse di definizione del campo, del progetto estetico, come segnalano, con diverse tonalità, le riflessioni di Faure, Epstein, Ejzenstejn. Grazie al sublime l'arte avvalorata l'ignoto, tratteggia la sua relazione col codice cifrato della natura come luogo del riconciliato, nella classica accezione di Adorno⁴, come variazione della tradizione estetica occidentale. In nome del sublime, nella forma di un *sublime per tutti*, attraverso le immagini del primigenio, dell'origine dell'umano e dei suoi limiti, grazie al cinema scorrono, dinanzi a noi, paesaggi e tradizioni, esperienze dell'estremo, del sincero e del vero, al cospetto di nature benigne e maligne: una *Darstellung des Unendlichen*, da sala, la potenza e la pazienza dell'infinito da seduti. Nel segno di queste immagini il primitivo può essere così accostato come esito e prodotto, come differenza e ragione dell'invenzione dell'*altro*, tattica di un fondamento, come vedremo. Il primitivo si figura così come fragranza della cosiddetta mentalità primitiva, la dimensione pre-logica di Lèvi-Bruhl, reinterpretata da Ejzenstejn⁵, come *sopravvivenza* complessa di stadi evolutivi e arcaismi, nella tradizione di Tylor⁶, e come sarà poi diversamente nel progetto di Warburg. O piuttosto prodotto occidentale puntuale, variazione e declinazione estetica di storia e antropologia, se solo ripensiamo alla scoperta delle arti primitive e all'influenza di queste sulla ridefinizione delle pratiche artistiche e delle teorie dell'avanguardia dagli anni Dieci ai Trenta inoltrati, grazie al lavoro di Haddon e Boas sul fronte antropologico, alla questione del primitivo e della *Negerplastik* in Carl Einstein⁷, e se ricordiamo, più in generale, la tradizione della critica francese, da *Documents* e Bataille, a *Minotaure*, a Leiris, quel crocevia indagato da James Clifford⁸, dove strategia e tattica del primitivo alimentano i primitivismi dell'arte primo novecentesca, come osservato da Daniel Miller:

There is a marked convergence, then, between the demands of primitivism and the material base of its construction. Primitivism wants to enshrine both a universalistic and coherent image but is faced with a multitude of versions of this image. The primitive art which objectifies it. Whether the product of an european selection or of specific production is, however the product of an equally diverse array of peoples and regions wich can be allocated the task of exemplifying certain aspects of this overarching concept without appearing self contradictory [...]. Primitivism is thereby able to discover none other than itself.⁹

Se mappiamo, appunto attraverso il cinema, l'invenzione dell'altro come spazio fisico e culturale dell'alterità, come forma ed emergenza visibile, come narratività e pratica estetico-discorsiva, le linee di questo disegno tracciano una geografia del mondo che dal progetto di *Atlante* di Albert Kahn ai classici degli anni Venti e Trenta, segna le vie di un sublime popolare, di un pathos della natura agita e agente, di un logos per immagini capace di istruire all'uso dell'altro un mondo di occhi in formazione, di rendere *pubblico* lo sguardo *singolare* di spettatori. Di produrre, con noi e per noi, da Flaherty e Schoedsack Cooper sino alle *polinesie dell'anima* e alle isole hollywoodiane dell'eros, la scena della mente primitiva, la scena della modernità per analogia e contrasto, differenza e somiglianza, offrendoci una recente e intrigante archeologia del sapere occidentale di marca foucaultiana da indagare tra cinema e fotografia, tra film di ambiente e progetto etnografico e prodotti di finzione. Una scena del sublime che migra verso la storia, in un processo di ridefinizione proprio del moderno, come nel cortocircuito eizensteniano di *Que Viva Mexico*, situato tra Lévi Bruhl e la rivoluzione messicana¹⁰, o nella forma tragica del sublime ideologico dei film di Leni Riefensthal – *Il trionfo della volontà* (*Triumph des Willens*, 1935) e *Olympia* (1938) –; o ancora, in forma più complessa, nel cinema degli anni Trenta di Vertov e Dovzenko – *Ninnananna* (1937), *Aerograd* (1939) – cui qui si accenna ma che non saranno oggetto di questo tentativo di analisi, sino al sublime melodrammatico di *Vicino al mare più azzurro* (*U*

samogo sinego moria, 1937), di Boris Barnet, per restare ancora in area sovietica, o a *Maria leggenda ungherese* (*Tav aszi zápor*, 1932) di Paul Fejos. Una genealogia del sublime i cui bordi coincidono solo in parte coi luoghi dell'esotico *tout court*, intuits e descritti da Leprohn negli anni Quaranta¹¹, pur riconoscendo qui, nell'esotico, una via popolare al sublime la cui gravidanza e forza segnano il cinema novecentesco.

Migrazioni o forme del sublime

Remo Bodei, nel terzo capitolo del suo *Paesaggi Sublimi*¹², prende congedo dall'epoca del sublime filosofico post-kantiano per descrivere le migrazioni di questo concetto nei territori della filosofia e dell'arte tra Otto- e Novecento, sino ad approdare, con complesso disincanto, al terreno del sublime politico, che i totalitarismi del secolo trascorso producono sul piano dell'*estetizzazione* del politico e della massa, per suggerire infine il territorio più banale ma evidentemente *denso* sublime turistico. Se la filosofia, da Nietschze in avanti, sembra trascorrere oltre la questione del sublime, piuttosto oggetto della critica filosofica di impronta americana – su tutti Harold Bloom, e prima di lui, ovviamente, Barnett Newman – Bodei sceglie di muovere le sue pedine filosofiche in uno spazio argomentativo capace di restituire il sublime come fatto culturale, come episodio di storia della cultura. Tuttavia la storia culturale del sublime è forse più complessa, se traguardiamo altrove, se volgiamo la nostra attenzione al sistema delle forme narrative novecentesche, soprattutto al cinema e alla fotografia, oggetto di questo breve intervento, senza voler qui tralasciare, o addirittura sminuire, la dimensione filosofica della riflessione di Lyotard¹³ sull'arte contemporanea, i cui riflessi sul cinema, nella definizione del figurale, andrebbero indagati meglio, ma che trascendono lo spazio cronologico, qui in esame e il corpus di film qui suggeriti. Anzi la storia della riflessione filosofica sul cinema impone all'attenzione la riflessione sul sublime e la *piega* kantiana del pensiero di Deleuze¹⁴. Se il sublime naturale pare allontanarsi dallo spazio teorico, e svanire da quello pittorico a cavallo di Otto- e Novecento, pur con le cautele necessarie di questa affermazione, basti pensare alla tensione espressiva e patetica del paesaggio di Van Gogh o all'embricarsi di modi del sublime e dell'esotico nella pittura di Gauguin, per cui il primitivo si definisce come barbaro e si accosta alla Polinesia come all'antico Egitto, o alla cruciale e complessa questione del primitivismo nell'arte occidentale degli anni Dieci e Venti, dove le poetiche di Der Blaue Reiter o di Die Brücke tracciano una geografia del barbaro-primitivo capace di includere le sculture africane e il doganiere Rousseau, la questione della natura riemerge potentemente nella letteratura antropologica e nella tensione visiva della fotografia e del cinema. Se ritorniamo al progetto di rappresentazione della cultura nativa indiana di Edward S. Curtis, il cui lavoro fotografico e filmico marca l'immaginario dell'alterità indiana nordamericana, ci troviamo dinanzi ad un'impresa politico-scopica centrale. Designando in chiave pittorialista la scena del primitivo nel paesaggio materiale e culturale della conquista bianca del west, codificando un canone visivo della rappresentazione dell'altro debitore della tradizione pittorica e plastica della cultura occidentale, Curtis produce per noi un capitolo di storia culturale del sublime come pathos del primitivo e dell'origine, interpretato alla luce di una tensione romantica e sensuale. I *bronzi in azione* osservati e *canonizzati* da Lindsay nel suo *Art of Film* del 1919, rivelano il *primitivo* come originale, come prodotto culturale dell'occidente bianco nello specchio dell'origine, nel progetto dell'autentico come radicamento locale dell'uomo nella natura¹⁵. La *wilderness* si fa qui romanticamente e drammaturgicamente la messa in scena sia del primario, in senso analitico, sia del primitivo, in senso storico antropologico. Il cinema e l'antropologia incrociano entrambi, nei processi di spettacolarizzazione dell'altro, lo spazio *nuovo* delle origini, riscattano, nella *cineplastica* di corpi e luoghi, il tema dell'identità e delle sue possibili proiezioni, consentendo all'*occidente*, di cui entrambi sono esito e in cui sono radicati nella loro dimensione culturale espansiva, una complessa geo-localizzazione materiale e politico culturale dell'altro e del proprio ruolo. Le istanze e le azioni di entrambi fanno dell'*altro* teoria, estetica, nelle forme discorsive o scientifiche del resoconto,

nella flagranza fotografica del documento, nell'ideologia del reale. Definendo così, storicamente, l'Occidente come agenzia di civiltà della globalizzazione coloniale. Sotto l'egida del progresso, nella potenza del presente, il primitivo si configura, allora, come una benjaminiana riserva di *possibili*, una latenza pre-storica che la *bufera del progresso* rivela, per un verso, e per altro de-storicizza, sventa.

Geografie del sublime

Il cinema dagli anni Dieci in avanti riloca il sublime nella forma di uno spettacolo della natura: lo popolarizza, lo assume come potenza e lo presenta come forma patetica dell'esperienza a distanza, riconfigurandolo nello spazio apparentemente docile dell'avventura, nella cifra insidiosa dell'esotismo. Se mappiamo in forma sintetica per titoli e autori le geografie di questo sublime cinematografico, di cui qui si cerca di delineare i tratti e i tragitti, i luoghi del grande nord americano, e le polinesie e i mari del sud, risaltano come luoghi notevoli ed esemplari, producendo una prima lista di titoli, di buona e ampia diffusione, ad eccezione del film di Curtis, flop di metà anni Dieci: *In the Land of Head Hunter* (Edward S. Curtis, 1914), *Nanuk l'eschimese* (*Nanuk of the North*, Robert J. Flaherty, 1922), *Grass: A Nation's Battle for Life* (Merian C. Cooper, Ernest Schoedsack, 1925), *Moana* (Robert J. Flaherty, 1926), *Tabù* (F.W. Murnau, 1922), *L'uccello del paradiso* (*Bird of Paradise*, King Vidor, 1932), *White Shadows in the South Seas* (W.S. Van Dyke II, 1928), *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest Schoedsack, 1933), per citare alcuni dei più noti, tralasciando un corpus di film di finzione di ambientazione hawaiana e polinesiana estremamente ricco e prolifico, dove registriamo tra i Quaranta e i Cinquanta titoli di produzione americana e australiana, così come i film di esplorazione sulle imprese polari¹⁶. A questi titoli, che definiscono una mappa semplificata del mondo, sono da aggiungere poi i film asiatici di Schoedsack e Cooper degli anni Venti (come *Chang - La giungla misteriosa* [*Chang: A Drama of the Wilderness*], 1927), l'Asia sovietica di Vertov, dove la natura si cifra di progresso (l'elettrificazione e la costruzione di nuove vi) e storia negli anni staliniani, la Thailandia di Fejos (*Mann Och Kvinna*, 1940). Di ambiente africano ricordiamo intanto il film d'avventura ed esplorazione commerciale di ambito francese – *La croisière noire* (1926) di Poirier sponsorizzato dalla Citroen –, così come, anche se su un registro diverso, e soltanto per alcune sequenze e inquadrature di viaggio, la curiosa commedia esotica di costume che è *Voyage au Congo* (1927) di Allegret Gide (fig. 1).

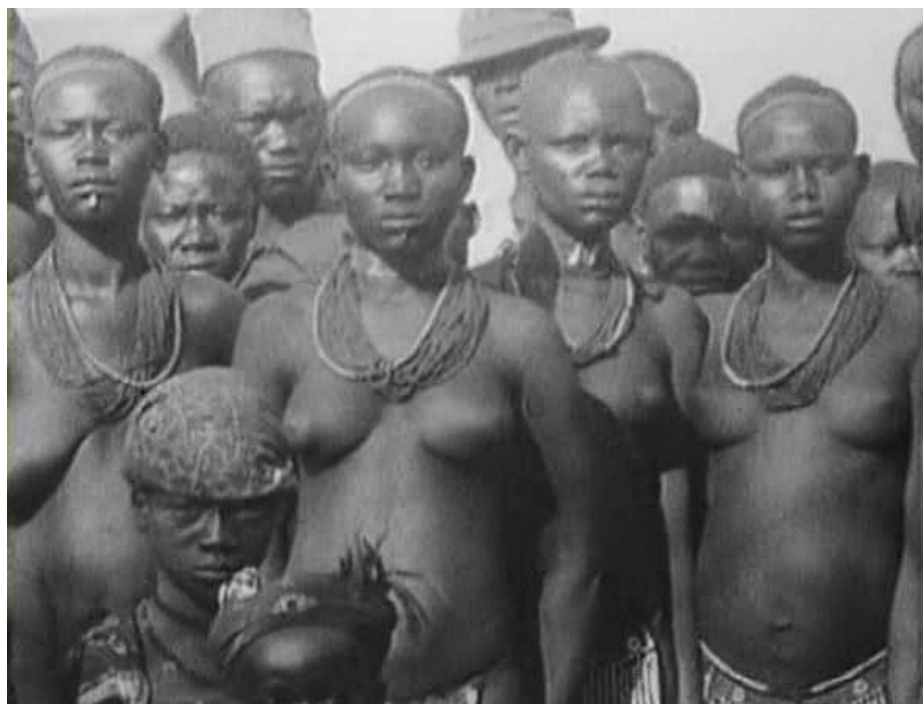


Fig. 1

Questo primo corpus suggerito si compone di film di finzione, o di documentari di creazione, per usare una definizione attuale, di lungometraggi. Il tratto saliente di questi film è di essere girati *on location*, spesso inventati *on location*, come nel caso di Flaherty, di essere talvolta, nel linguaggio della coeva antropologia, un'esperienza di *field* oltre che di *set*. Tuttavia anche in molti documentari più propriamente di carattere etnografico o più semplicemente di registro esotico – i film canadesi di Harlan Ingersoll Smith, i materiali girati da Poirier negli anni venti in Africa nel corso del *tourage* di *Croisière noire*, o i film malgasci e asiatici di Fejos¹⁷, i materiali africani coloniali italiani degli anni venti, così come, in una logica didattica e documentale, il progetto di *Atlante* di Kahn e Le Bruehn – il sublime, talvolta, va in scena. Piccole epifanie di sinsegni, la dominanza di panoramiche e totali a segnare la tonalità visiva ed emotiva di un'alterità naturale, fatta di volumi e scale diversi dall'esperienza quotidiana soprattutto urbana, l'attanzialità di un paesaggio capace di spaesare e di appaesare lo spettatore nella mediazione narrativa e attiva di corpi e figure: queste le sue manifestazioni più esemplari. Così come i corpi indigeni, presentati come manifesti di *embodiment* filmici: corpi di *primitivi* viventi e quindi autentici perché *sopravvivenze* di un'origine, attori nativi e attori agenti, capaci di incarnare le figure retoriche e narrative di un cinema già impregnato della agency potente dei suoi modi e delle sue forme di rappresentazione, nel senso di qui di Burch. La natura si fa paesaggio: il sublime necessita di questo doppio regime di senso: eccedenza della vista al cospetto del *naturale*, istituzione della stessa nella chiave cifrata del paesaggio, sulla soglia della riconciliazione retorica, figurale, in senso classico. Siamo così dinanzi ad un'istituzionalizzazione progressiva di un linguaggio di messa in scena del pathos e del sublime: la *mostrazione* originale e primitiva del cinema delle origini generava certamente lo stupore, l'attenzione e l'attesa. La retorica filmica, dal canto suo, produce la messa in sicurezza dello spettatore, la potenza dell'esperienza differita e rilocata, *l'estetica pubblica* della visione cinematografica. Nei termini di Hans Blumenberg naufraghiamo da fermi, ma ci salviamo da fermi¹⁸. Sulla riva della sala, come già, nell'atto di lettura, sulla spiaggia del testo. L'infinito è a portata di occhi, e l'esperienza dello spettatore, in quanto viaggiatore ubiquitario, conferisce al sublime un carattere riproducibile, ed allo spettacolo un regime di sovranità sul mondo della natura. Anche il *tremendo*, che Rilke profetizzava come inizio del bello nella prima delle *Elegie duinesi*, si fa, al cinema, epifania prodotta e riprodotta, diventando, nella forma visibile dell'inquadratura, o nel tempo della sequenza, uno stato sensibile a distanza, una traccia della dismisura, una nuova

figura retorica, utile al rafforzamento della narrazione. Un'intensità, nel segno del totale, o nell'enfasi a venire del ralenti, il cui scopo analitico sublima il gesto, come accade in *Trance and dance in Bali* (c. 1930) di Bateson e Mead, nella scena plastica della dinamica del movimento coreutico, come accadrà poi nelle figure più estreme del musical americano classico, o in quello sovietico, o nelle masse-ornamento delle parate totalitarie riprese dal documentarismo di propaganda degli anni Trenta, quando il sublime si fa storia nella scena *primaria* del corpo militante, nella novità post-storica dello spettacolo ideologico del sublime. Nel regime scopico della *nuova storia* inaugurata dai totalitarismi.

La scena primitiva

Nelle poche righe che Deleuze dedica a *Nanuk l'eschimese* (fig. 2) l'avventura dell'umano è letta nei termini di un'impresa etologica. Nella cornice della filosofia della storia di Toynbee ci troveremmo dinanzi a un film capace di mostrare il tema della civiltà come *struggle for life*, adattamento all'ambiente ostile dei ghiacci. Natura maligna opposta a quella benigna dell'ambiente di *Moana*, generoso nell'offrire i suoi frutti ai nativi. La scena del sinsegno delle sequenze iniziali offre un sublime naturale che il film manifesta nella scelta di un racconto, secondo Deleuze, etologico piuttosto che etnologico. Tuttavia, se questa lettura mette in luce la dimensione esemplare e necessitata delle pratiche di Nanuk, svaluta di fatto l'agency del film la sua natura di progetto spettacolare del primitivo, il suo definirsi comunque come costruzione di un oggetto etnografico destinato a divenire oggetto, a sua volta, di etnologia. La sequenza del grammofono, nella sua evidenza di situazione tragicomica, inscena il conflitto/confronto tra modernità e primitivo. Barren Land si presenta come scena della potenza, come suggestione del sublime, come spazio eccedente ed eccessivo, dispiegato agli occhi e alle ottiche: la banchisa riconfigura il sublime naturale, rende il gesto della caccia solenne e arcaico, rintraccia la figura di animali e uomini come cifra vitale del tempo naturale dei ghiacci. Così come accade nel finale di *Grass* e nel superamento del fiume prima e nell'ascesa del passo innevato da parte dei Bakthiari, o come già accadeva nelle scene di navigazione dei battelli cerimoniali dei Kwakiutl in *In the Land of the Head Hunter* di Curtis. Nello specchio del primitivo un sublime naturale popolare si produce come spazio dell'epos, come soglia e fenomenologia di un pathos romantico che si dissemina in un film come *Tabù* di Murnau, nelle forme di un uso sensuale dei luoghi e della luce come cornice dei corpi – come già accadeva in *Aurora* (1927), come in una nota ricorda ancora Deleuze in *Immagine-Movimento*. Come poi accadrà nelle forme del pathos sublime e orribile del rito della bella e la bestia nel *King Kong* di Cooper e Schoedsack, sublime patetico la cui eccedenza si occultava nel genere fantastico, si innesta nella natura preumana e innerva lo spazio preistorico del parco giurassico di Kong, per confrontarsi infine nel set americano della modernità di cemento e vetro delle torri grattacielo di New York.



Fig. 2

Il primitivo illumina così il sublime naturale rendendolo ancora possibile: nella messa in scena del mondo globo la seduzione del reale, il suo effetto di naturalità cinematograficamente producibile, trova, così, un fondamento fantastico e una retorica possibile, uno spazio dialettico, dove il primitivo e il sublime ingaggiano, nelle immagini in movimento, la rincorsa verso un pathos delle forme e delle figure. Un pathos di consumo, capace di raccogliere e formare un popolo di sguardi, capace di una seduzione vincolante ma non prescrittiva, dove la screpolatura del senso, il sublime stesso, è un fantasma messo in sicurezza, un fantasma diegetico, addomesticato nel godimento *on and off* della sala, nel riparo del cinema. Se il sublime, nella sua eccedenza, può talvolta produrre il diegetico come fantasma, il sublime, ricollocato nel buio della sala, si palesa appunto come presenza domestica, come un nuovo *heimlich* esitato e rigenerato dal primitivo, un'allocronia possibile e tranquilla, un'eterotopia scopica. Una funzione nel tempo storico.

Modernità, origine, pre-storia

Pietro Montani nella sua introduzione a *La natura non indifferente* osservava come nelle due parti incompiute di questo testo fondamentale, Ejzenstejn articola il discorso teorico disponendo e manovrando un complesso assortimento di figure della costruttività, una varietà distribuita lungo due significative direttrici: le figure della fluidità, il cui modello è l'estasi, e il cui prototipo antropologico viene individuato nelle strategie della caccia; 2) le figure della complessità, ovvero la connessione e la tessitura, il cui modello è l'ordinamento della strutturale della composizione e il cui prototipo antropologico è l'abilità di intrecciare canestri, una metafora e figura seminale nella retorica classica e poi nelle narratologie novecentesche¹⁹. I modelli di pathos ed estasi tendono quindi a costituirsi e proporsi in una dimensione sovra-storica, a disegnare un'antropologia dell'umano semplificata, e nel segno dell'universale, variazione e ripresa, nel pieno degli anni quaranta, di Lèvi-Bruhl e Vigotskij. Il paesaggio stesso si manifesterebbe poi come una musica plastica, paesaggio evidentemente ed eminentemente emozionale. Se rileggiamo queste pagine la questione del primitivo e dell'arcaico, cruciale in un film come *Que viva Mexico* (fig. 3) sembrerebbe potersi semplificare, consentendo la visione del primo episodio del film come un fortunato caso di coincidenza di pittoresco e fotogenia, per usare, in un contesto diverso, i termini di

Jean Epstein. Tuttavia, nel primitivo ejzenstejniano, l'epifania del mondo delle forme e dei conflitti, avanza riconfigurando apparentemente il sublime come differenza, come retorica del primigenio e pre-coscienza dell'autentico (Sandunga) per esulcerarlo e ed esaltarlo nel pathos della storia stessa: il sublime naturale si annuncia come *scena verticale della storia* piuttosto che come nostalgia dell'origine. Il paesaggio sublime e terribile del deserto offre la morte di classe invece che il pathos dell'impresa o dell'eroe. Le scene rituali, le feste, si offrono come ibridi complessi di culture autoctone e coloniali, di religioni native a tradizioni cattoliche, luoghi e pratiche di resilienza e accomodamento, chimere del tragico storico invece che del pre-logismo. Qui il primitivo fa appello al dimenticato o all'occultato, qui il primitivo diviene obbligo di memoria e storia, così da risalire al *dimenticato*, al conflitto coloniale, alla distruzione della cultura testuale, visiva, persino materiale dei popoli mesoamericani. I frammenti di *Que viva mexico*, forse, vanno osservati con gli occhiali di Benjamin, come quando ci avvertiva, scrivendo di Kafka, che il dimenticato, appunto, si mescola con l'oblio del primitivo. Nella configurazione del pathos e del sublime ejzenstejniano la matrice emotiva del paesaggio affiora come emergenza culturale e civile, come scacco figurale, e insieme come faglia di storia. Come una doppia e duplice eccedenza di senso, un timore e tremore che la sismografia traccia, ma che il racconto illustra, letteralmente *immagina*²⁰, come la teoria retorica del sublime propone, nelle forme di una anamnesi della storia del Messico e della sua rivoluzione.



Fig. 2

Cronologie, limiti, tensioni del sublime, trame del figurale

Questa mappa di un possibile sublime cinematografico traccia semplicemente alcune linee, assume una geografia che sfiora alcuni continenti, di altri non fa cenno. Assume una cronologia che come tutte le cronologie è un artefatto, i cui bordi e contorni talvolta sfumano, complicandosi. Definisce in forma ellittica sia il primitivo, sia l'alterità. Accosta il primo nell'accezione più semplice della letteratura accademica dell'antropologia a cavallo tra Otto- e Novecento, nell'accezione di Tylor, emancipandosi quindi dall'equivalenza selvaggio-primitivo; avanza una definizione di alterità definitasi piuttosto nella seconda metà del Novecento, soprattutto a partire dagli anni Settanta in avanti²¹. Ciò comporta una prima frizione, una faglia viva e attiva, pur nel tentativo e nella volontà di affrontare in termini genealogici, foucaultiani, la questione proposta. L'archivio dell'alterità inventata e registrata dal cinema, distribuita lungo la linea del colore della pelle, e nel segno spettacolare della geografia dei luoghi, è tuttavia descrivibile e ampiamente già esplorato. Il destino di *esoti*, in quanto destino di alcuni e di pochi, preconizzato da Segalen, ha trovato nel cinema e nel viaggiatore ubiquitario – lo spettatore – il dispositivo di ricezione e di

amplificazione dell'alterità come emergenza visiva e narrativa. Risolto e affinato nelle figure di un sublime popolare e possibile, dove paesaggio e corpo esotico hanno prodotto un canone della diversità, la cui *eccedenza*, in termini di differenza e di desiderio, si risolve, si è risolta, spesso, nella scena del primitivo, nella verità di un'origine, nell'asintoto di questa, tra credenza, riscatto, ricerca, come Murnau e Flaherty ci indicano. Per configurarsi nella hollywoodiana allocronia ben temperata degli amori e dei sacrifici nei mari del sud, nelle eterotopie dell'eros-come in *L'uccello del paradiso* di King Vidor o in *White Shadows in the South Seas* di W.S. Van Dyke II. O con più ambiguità in *Moana e Tabù*, e poi in *King Kong*, in *Man Och Kvinna* di Fejos. La messa in sicurezza dell'eccesso, o in altri termini del *figurale*, intreccia e trama la storia del sublime anche nelle forme del cinema. La dimensione plastica, cineplastica del sublime, la sua rilocalizzazione nella cornice del primitivo, si configura come una sorta di *parergon* culturale prima che schematico, una cornice di senso visivo certamente assicurata dal montaggio, come soprattutto i film esotici hollywoodiani degli anni Trenta mostrano via via, se confrontati a film come *Grass* ad esempio, o *Chang*, segnalando una questione da approfondire ulteriormente alla luce del sonoro, e al radicale mutamento del montaggio a causa del dialogo. La dimensione plastica del sublime cinematografico si offre allora come *issue* centrale e cruciale, elemento di un cinema che, nei generi, profila, via via, istruzioni complesse all'uso del reale, mentre impegna e forma il *reale* stesso. Alcuni materiali documentaristici, di carattere etnografico, degli anni Venti e Trenta, così come i film etnografici di ambito canadese, come pure alcune sequenze e scene di autori come Flaherty ad esempio, lasciano tuttavia in trasparenza la tonalità plastica del visibile, presentandosi piuttosto allo stato *plasmico*, per usare, in senso lato, la definizione di Barnett Newmann del 1948²², suscitando questioni da interrogare e indagare ulteriormente, al crocevia di primitivismi diversi, automatismi di ripresa e tecnologie tra le due guerre, forme diverse dell'intenzionalità cinematografica. Sulle rotte del sublime il cinema, in una prospettiva quasi kantiana, addomestica immagini dello stupore, istruendoci, da sempre, e *quasi sempre*, all'uso del climax, al conforto bidimensionale del mondo come figura, al godimento di un tempo sospeso e tuttavia sicuro, nell'arco di una durata – la durata filmica – la cui agentività è cogente. Nel suo essere e prodursi come intervallo di vita. Nel suo rapirci per un tempo relativamente breve. Destino, questo, occorso e assegnato persino al *sublime*. Grazie alla sua capacità di dilatare lo spazio, in termini kantiani, il sublime si specchia nella capacità del cinema di dilatarlo e reinventarlo come topologia semplice e bidimensionale, e come topica del senso, del *sensibile originale* che *l'immagine movimento* suscita e suggerisce nella sue diverse occorrenze. E che dalla sua istituzionalizzazione, tra cinema e film, ci propone.

Carmelo Marabello

¹ Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Parigi, Nathan, 1991, tr. it., *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il castoro, 2001.

² Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

³ Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

⁴ Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, tr. it. *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 124-126.

⁵ Carmelo Marabello, "Epifania degli idoli, materie d'immagini, teoria della mente", *Bianco & Nero*, n. 569, pp. 87-94.

⁶ Edward Burnett Tylor, *Primitive culture 1871*, Londra, Murray, 1871, tr. it. *Alle origini della cultura*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985-1988.

⁷ Maria Stravinaki, "Apocalypse primitive. Une lecture politique de Negerplastik", *Gradhiva*, n. 14, 2011, pp. 56-77.

⁸ James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature, Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, tr. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 221-289.

⁹ Daniel Miller, *Primitive Art and the Necessity of Primitivism to Art*, in Susan Hiller (a cura di), *The Myth of Primitivism*, Londra-New York, Routledge, 1991, p. 66.

-
- ¹⁰ Antonio Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 113-136.
- ¹¹ Pierre Leprohon, *L'Exotisme et le cinéma*, Parigi, J. Suss, 1945.
- ¹² Remo Bodei, *Paesaggi sublimi*, Milano, Bompiani, 2008.
- ¹³ David N. Rodowick, *Reading the Figural*, Durham-Londra, Duke University Press, 2001, p. 27. Cfr. Dominique Chateau, "Il figurale e l'allucinazione filmica", *Aut Aut*, n. 338, pp. 73-85, e Paolo Bertetto, "Il figurale e il cinema", *Aut Aut*, n. 338, pp. 86-97.
- ¹⁴ Cfr. Damiano Cantone, *Cinema, tempo e soggetto. Il sublime kantiano secondo*, Milano-Udine, Mimesis, 2008; cfr. Carmello Marabello, "Terre sublimi. Spazio, etnostorie, macchine che vedono", *Fata Morgana*, n. 4, 2010, pp. 35-48.
- ¹⁵ Mick Gidley, *Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated*, New York-Cambridge, Cambridge University Press, 1998; Id., *Edward S. Curtis, and the North American Project in the Field*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2003.
- ¹⁶ Cfr. Carmello Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 117-123.
- ¹⁷ *Ivi*, pp. 139-144.
- ¹⁸ Gilles Deleuze, *L'Image Mouvement*, Parigi, Minuit, 1983, tr. it. *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 169-170.
- ¹⁹ Pietro Montani, "Introduzione", in Sergej M. Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. XXIII-XL.
- ²⁰ "Eccellente riesce la figura che sa nascondere d'essere quello che è. Ora proprio il sublime e il pathos costituiscono un rimedio e un aiuto meraviglioso contro i pregiudizi sul linguaggio figurato, e l'abilità tecnica, circondata dalla bellezza e dalla grandezza, pervade tutto il resto e si sottrae ad ogni sospetto". Pseudo-Longino, *Il sublime*, Palermo, Aesthetica, 1987, p. 48.
- ²¹ Cfr. Johannes Fabian, *Time and the Other*, New York, Columbia University Press, 1983; Francis Affergan, *Exotisme at alterité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Parigi, PUF, 1987, tr. it. *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia, 1991.
- ²² Barnett Newman, "The Plasmic Image", in John P. O'Neill (a cura di), *Selected Writings and Interviews*, New York, Alfred Knopf, 1990.

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Sotto analisi

“Per il miglioramento della stirpe”

Note sulla propaganda igienico-sanitaria durante il fascismo

Ormai è sufficiente valutare le possibilità [del cinema] dal punto di vista delle ricerche scientifiche (progressi tecnici e materiali) – poiché dal punto di vista pedagogico e dimostrativo, riteniamo la causa vinta e ogni discussione superflua.

Jean Painlevé¹

“Io che ho il polso della Nazione, che ne conto diligentemente i battiti”²

Nel numero di novembre 1927 di *Difesa sociale*, rivista dell’Istituto di Igiene, Previdenza ed Assistenza Sociale (IPAS), il neo-direttore Augusto Carelli firma un curioso editoriale (“Obbligare i cinematografhi a far opera di propaganda per l’igiene del popolo”) in cui si propongono delle massime che “a grandi caratteri, dopo ogni parte del film” dovrebbero comparire sullo schermo, tra le quali spicca “Fare il bagno soltanto nelle grandi ricorrenze del calendario o alla vigilia di andare sposi, è un costume da ottentotti, non più degno del popolo dell’Italia grande e civile del secolo XX”³. A tre anni di distanza, su un monografico della *Rivista Internazionale del Cinema Educatore* dedicato all’igiene, Alessandro Messea, Direttore Generale della Sanità Pubblica e Consigliere dell’Istituto Luce per la propaganda igienica, si scopre persino più goffo, auspicando “l’illustrazione di qualche importante disposizione legislativa, proiettandone il testo integrale” e “le dimostrazioni statistiche [...] dei principali fenomeni demografici e sanitari”⁴.

A giudicare da queste poche righe, significative per una storia ancora tutta da scrivere dell’analfabetismo visuale, la propaganda igienico-sanitaria durante il Ventennio potrebbe essere frettolosamente incasellata tra le tante occasioni mancate dell’educazione popolare tramite i mezzi di comunicazione di massa. Eppure una rapida constatazione dei risvolti ideologici che investono l’igiene, come disciplina scientifica e come complesso prescrittivo, condurrebbe in una direzione per più di un verso opposta. In prima istanza, il discorso sul corpo. Sebbene di molto anteriore⁵, l’ideale normativo dell’“uomo nuovo”, eretto al centro di una vera e propria mitologia, ha un peso simbolico talmente determinante da essere posto dal Regime stesso come punto conclusivo della propria “missione” sotto l’etichetta reboante di “rivoluzione antropologica”⁶. Da qui meglio si comprendono l’enfasi sull’educazione fisica e l’inquadramento delle masse in un complesso di valori retti da due sistemi di riferimento, la Nazione e il corpo, di cui il fascismo si autoritrea come rigeneratore. Tuttavia, a valle del progetto, occorre presupporre l’“uomo sano”, ovvero che il corpo si configuri come spazio di realizzazione del potenziale individuale: è in questa specifica intersezione che interviene la propaganda igienica. In seconda istanza, la funzione disciplinare. In una società che dalla seconda metà del XIX secolo ha conosciuto una parabola crescente di medicalizzazione e una altrettanto progressiva ascesa della salute nella scala dei valori umani, l’igiene ha avuto modo di intromettersi in ogni articolazione sociale, imponendo con regolarità delle prescrizioni che dietro l’interesse collettivo veicolano puntualmente concezioni morali e politiche spesso indistinguibili da quelle sanitarie. È quanto dimostra *L’Italiano di Mussolini. Vuoi vivere*

miglio? Vademecum degli assennati e... assennandi, un popolare manuale che sotto le vesti della divulgazione dell'igiene dispiega una gamma normativa che va dalla retta pronuncia delle parole alle norme di buona creanza, fino al Decalogo finale il cui secondo articolo recita "Fatti una persuasione dello scopo della vita: occupazione famiglia, altruismo"⁷. In terza e ultima istanza, la modernizzazione. Secondo Ben-Ghiat il concetto di bonifica "formed a central component of a comprehensive modernization strategy designed, as Mussolini boasted in 1927, to 'make Italy unrecognizable to itself and to foreigners in ten years'"⁸. Per schematizzare, il concetto di bonifica, la cui estensione semantica arriva a comprendere ogni aspetto della politica del Ventennio ("bonifica umana", "della cultura", "della razza", "spirituale", "integrale"), risulta essere sul piano della modernizzazione, e quindi della società, quel che il concetto di igiene è sul piano della salute, e quindi dell'individuo: la *pars destruens* della "rigenerazione", la premessa della "civiltà fascista". Conseguentemente, grazie alla metafora organicista di cui Mussolini è campione⁹, la legittimazione di un intervento statale commisurato alla gravità della malattia e all'urgenza del risanamento pubblico assume funzione squisitamente igienica e, al tempo stesso, specificatamente politica. La convergenza tra ideologia fascista e propaganda igienica, dunque, si realizza nella forma di una stratificazione di obiettivi, di pratiche e di discorsi, di cui occorre preliminarmente illuminare i caratteri.

***"L'igiene, specie in questi ultimi anni, è diventata la padrona della nostra vita"*¹⁰**

Emersa alla fine del XIX secolo, la propaganda igienica assume una funzione ragguardevole soltanto a fronte della soglia epistemologica per l'intera storia sociale che è la Grande Guerra. L'evento, infatti, focalizza per la prima volta lo sguardo dello Stato sul corpo del cittadino-soldato: è un'attenzione interessata, finalizzata, diretta, che nulla ha a che vedere con le più affilate logiche dell'assistenzialismo. Così, si affermano nel discorso pubblico due espressioni forti, "capitale umano" e "patrimonio biologico", che appellandosi a una razionalità economica equiparano vite a beni di consumo: il soldato è ridotto a macchina da combattimento, la sua salute appartiene allo Stato, il quale a sua volta delega alle discipline sanitarie le mansioni di riparazione e manutenzione. Nell'impossibilità, tuttavia, di provvedere ai *desiderata* statali, queste consegnano al soldato la responsabilità di prendersi cura da sé per mezzo di un'osservazione scrupolosa delle norme di comportamento igienico. Necessità d'altronde imposta dalle condizioni delle trincee, spazi nei quali una banale infezione può trasformarsi in un'epidemia falcidiante: urge che le truppe siano rigorosamente edotte sulle norme basilari, pur mancando persino i presupposti per rispettarle. E con l'influenza spagnola, che tra il 1918 e il 1920 decima 40.000 persone in Italia e 50 milioni nel mondo, non si fa che riproporre l'esperimento delle trincee su scala nazionale.

Importante rilevare che la diffusione delle norme igieniche non solo supplisce una politica sanitaria inesistente, ma anche un sapere scientifico colto alla sprovvista poiché in un caso cannoneggiato dalla possibile concentrazione della patogenesi in centinaia di chilometri serpeggianti i confini nazionali, nell'altro insidiato da una pandemia di fronte alla quale non è in grado di dare delle direttive terapeutiche mirate, non conoscendone né la natura né l'eziologia. In altri termini, la propaganda igienica con la sua immensa violenza simbolica è da parte della classe medica la strategia con la quale essa rimedia al vuoto di sapere, ovvero di potere, determinato da contingenze che potrebbero persino metterne in discussione lo statuto e la posizione dominante. Ma essa è anche la logica conseguenza di una politica sanitaria fatta di accomodamenti, costretta a promuovere il rafforzamento della cosiddetta "coscienza igienica" per supplire le proprie inadempienze, specie che le malattie sociali richiedenti un più massivo intervento (malaria, tubercolosi ecc.) traggono la propria origine da disequaglianze socio-economiche che né i governi liberali né tanto meno quello fascista intendono prendere in considerazione.

Nell'arco di un decennio, dunque, la propaganda igienica conosce una diffusione tale da passare da pratica relegata al fronte a tiranna benevola della vita quotidiana, per merito di enti e associazioni che sul modello delle società mediche ottocentesche operano nella compenetrazione di interessi corporativi e istanze filantropiche. Si moltiplicano in tal modo le riviste specialistiche e gli

animatori di questa stagione conquistano importanti spazi di visibilità pubblica, rivestendo responsabilità istituzionali all'interno dell'apparato governativo.

Tra i più brillanti protagonisti della medicina sociale nell'immediato dopoguerra, Ettore Levi fonda nel 1922 l'Istituto Italiano di Igiene, Previdenza ed Assistenza Sociale¹¹, mostrando sin da subito una consapevolezza senza precedenti delle sfide a cui la propaganda è chiamata a rispondere.

La propaganda si può fare non solo con opuscoli e manifesti atti a spiegare i vari compiti di prevenzione nei più svariati campi della medicina sociale, ma con mezzi psicologicamente più efficienti, con l'azione di propagandisti specializzati, con manifesti figurati abilmente concepiti, cioè atti a fermare l'attenzione del fanciullo e del lavoratore, con l'uso delle proiezioni fisse *e soprattutto del cinematografo*, ecc. [...] È in questo senso che appare la grave deficienza di metodi, di sistemi e di indirizzo, che dobbiamo deplorare quasi in ogni campo sociale in tutto il mondo, ma che sono più evidenti purtroppo nel paese nostro¹².

Il passaggio all'atto, ancor più che l'enunciazione dei propositi, marca il distacco di Levi dai suoi contemporanei. Egli, infatti, crea dal nulla una rivista, una biblioteca, una piccola casa editrice, un museo e un centro congressi, bandisce concorsi, organizza conferenze e proiezioni itineranti, distribuisce manifesti, anima il dibattito scientifico. Egli, infine, fa giungere in Italia i primi film di propaganda igienica.

“Con la sua dottissima, alata parola illustrò in modo insuperabile cinque films”¹³

Nel 1924 nasce nella sede dell'IPAS la Filmoteca di igiene sociale, una piccola iniziativa realizzata con pochi mezzi e molto entusiasmo. Il silenzio di istituzioni e comunità scientifica non può sorprendere in un contesto, come quello italiano dei primi anni Venti, in cui comincia appena a dissolversi l'incomprensione verso le possibilità (educative, culturali, comunicative) del medium cinematografico. Come d'altronde nemmeno può sorprendere che il catalogo della Filmoteca sia composto quasi esclusivamente di fondi di magazzino acquistati in Francia e risalenti perlopiù agli ultimi anni della guerra. «Dette films – avverte Levi – non sono che in parte a carattere strettamente scientifico [...], hanno tessuto romanzesco od intonazione comica, sì da attrarre l'interesse del pubblico attraverso quel fondamentale principio di psicologia che ci impone di divertire coloro che vogliamo persuadere”¹⁴.

Tra le non molte pellicole della Filmoteca, infatti, a colpire maggiormente sono i cortometraggi della Rockefeller Foundation realizzati da Jean Comandon e dall'illustratore O'Galop, nei quali spicca un sapiente utilizzo di una tecnica mista (animazione, scene dal vero, riprese microcinematografiche) capace di dispensare allo spettatore una consapevolezza della malattia, o quantomeno dei rischi e delle cause da prevenire per conservarsi in salute. Le animazioni di O'Galop, in questo senso, si dimostrano estremamente funzionali: un disegno rude che fa spesso ricorso a un simbolismo elementare (scheletri, corvi, mantici che spandono virus ecc.) rende immediatamente l'idea della gravità della minaccia raffigurata dalle malattie sociali, mentre i ritratti crudi e sformati dei malati servono come monito per lo spettatore (si veda la sequenza della prole del sifilitico in *Bisogna dirlo!*, una sfilata metacinematografica di idrocefali, idioti ecc.). Alcoolismo, tubercolosi, sifilide e norme generali di igiene costituiscono i soggetti della piccola collezione, la quale, sebbene concepita per rimanere autonoma, non fornisce una quantità di informazioni che un igienista considererebbe adeguata. Di conseguenza, la circolazione dei film si realizza nel quadro di conferenze e incontri che coinvolgono in prima persona Levi e in una seconda fase specialisti di minor prestigio. Eppure, nonostante l'iniziale successo, l'esperienza conosce un declino tale che nel giro di pochissimi anni i film passano dagli schermi dei club dell'alta borghesia a quelli ben più modesti delle caserme di provincia.

Molte le ragioni di quel che si potrebbe considerare in ultima istanza un fallimento, una forse più rilevante delle altre: la funzione di subordinazione, di asservimento quasi, alla parola dello

specialista, e quindi il legame diretto tra il credito del conferenziere e la riuscita dell'evento. Di fronte a tale specificità, eccedente di misura il caso della Filmoteca, si apre una prospettiva storiografica singolare che consente la connessione di pratiche discorsive ed evoluzione tecnologica. Occorre preliminarmente evidenziare come Levi non faccia mai riferimento a proiezioni o a spettacoli, bensì a “dimostrazioni cinematografiche”, a manifestazioni cioè in stretta relazione con una verità (degli enunciati, delle norme, della scienza) da comprovare per mezzo dell'unione di immagine e parola, tutta sbilanciata sul versante della seconda. La sussidiarietà nei confronti del discorso ostacola la formazione di un immaginario che, in maniera radicale con la svolta rappresentata dal sonoro e la relativa acquisizione di parola da parte del cinema, possa essere ritenuto affrancabile dalla presenza dell'igienista, del suo essere letteralmente interprete tra film e pubblico. Altrimenti detto, dal momento che Levi e più in genere la classe medica hanno sviluppato soltanto un modello di interazione tra cinema e igiene basato sulla compresenza dei due poli nelle rispettive incarnazioni fisiche, la rottura dell'equilibrio conseguente la produzione di film parlati porta a un sostanziale rifiuto delle condizioni che al più obbligherebbero l'igienista alla posizione subordinata di consulente scientifico.

“Le cinematografie educative della Luce si ripetono di frequente”¹⁵

Le trascurabili vicende della Filmoteca potrebbero trarre in inganno sulla reale portata della propaganda igienica e sugli interessi che attorno a questa ruotano: proprio nel periodo compreso tra la nascita della Filmoteca (1924) e il passaggio alla produzione sonora da parte del Luce (1931) compaiono sulla scena nuovi protagonisti. Innanzitutto, per l'appunto, l'Istituto Luce, “organo tecnico dei singoli ministeri, del Partito Nazionale Fascista e dipendenti organizzazioni”¹⁶, che risponde alle esigenze delle istituzioni preposte alla salute pubblica. Nel gennaio 1927 il decreto che istituisce in seno all'Istituto una “Cinemateca di propaganda igienica ed educazione sociale”, avente per scopo il “coordinamento di tutta la propaganda cinematografica svolta dalle Amministrazioni dello Stato e di Enti posti sotto il controllo dello Stato”¹⁷, prevede non a caso un Comitato tecnico che comprende rappresentanti del Ministero degli Interni, del Ministero della Guerra, dell'Opera Nazionale per la protezione e l'assistenza alla maternità e all'infanzia, della Cassa Nazionale per le Assicurazioni Sociali, dell'Associazione Nazionale per la prevenzione degli infortuni sul lavoro e della Cassa Nazionale dei Sindacati Fascisti. L'elenco tradisce un interesse burocratico e meramente economico per l'igiene, così attestando come la discesa in campo del Regime sia un dispiegamento di forze istituzionali che poco o nulla hanno a che vedere con l'educazione e la “coscienza igienica”. Con il decreto, dunque, le scarse iniziative private subiscono un'ipoteca da parte del Luce, sul quale si esercita direttamente la volontà di centralizzare e controllare un tipo di cinema funzionale a più vaste operazioni ideologiche. Il presidente dell'Istituto Alessandro Sardi, infatti, individua senza mezzi termini quali finalità della Cinemateca “far conoscere le relative provvidenze governative cui il popolo può appoggiarsi, diffondere la nozione delle provvidenze assicurative che possono limitare i danni economici di tali mali”¹⁸. Primo obiettivo della Cinemateca, la promozione dello Stato forte e provvidenziale trova un'ulteriore attestazione nei cataloghi dell'Istituto: alla voce “Propaganda igienica” si raccolgono misere percentuali della produzione afferente la Cinemateca, il resto distribuito tra “Istituzioni di cura”, “Colonie marine e montane” e “Istituzioni e opere assistenziali diverse”¹⁹. Nella fattispecie, in un resoconto ufficiale del 1930 l'intera filmografia sul tema sembrerebbe ridursi ai seguenti sei titoli: *Crociata contro la tubercolosi*, *Igiene della scuola*, *Il pericolo della mosca*, *La lotta contro la sifilide*, *La lotta contro la tubercolosi* e *La lotta contro la malaria*²⁰. In apparenza, tutto ciò conferma il giudizio di Mino Argentieri: “Erano film in minima percentuale nozionistici e in gran parte un almanacco che offriva all'ammirazione del pubblico le nuove strutture sanitarie”²¹. Senza dubbio quel che accade alla propaganda igienica in assenza del supporto della classe medica è una sostanziale retrocessione produttiva ai moduli stantii del film di propaganda politica, ovvero la condanna a partecipare in forme e modalità affatto consuete al canto che il Regime intona a se stesso. Sulla riduzione a mero almanacco, però, bisogna inoltrarsi con cautela.

Nel quadro della politica di scambi ed acquisizioni messa in atto dall'Istituto Luce, una ricca messe di titoli viene a confluire nei suoi archivi durante il periodo in esame: l'intera Filmoteca di igiene sociale, la ricchissima collezione della Cineteca del Governatorato, i reperti delle case di produzione operanti nel documentario fagocitate dall'Istituto, vari e non meglio identificati prodotti di provenienza estera. In ragione di questa eterogeneità non soltanto distributiva, il periodo 1924-1931 può essere considerato una fase sperimentale, precedente sì l'intruppamento della propaganda igienica tra le fila degli strumenti del consenso, ma ancora aperto a uno sviluppo plurale e polimorfo, una dispersione di codici, di tecniche e di strategie. Pertanto, postulare una assoluta egemonia dell'almanacco significa non tenere in considerazione la contaminazione di forme e spinte che definiscono la produzione tutta come plurale e, in un'ottica funzionalista, informe. D'altra parte si può esser certi che non esista un solo film prodotto in Italia durante il Ventennio che si contenti di istruire il pubblico in materia di norme igieniche.

“La donna che attende alla sua casa...”²²

Un esempio, *Igiene della casa*. Costruito attorno al metziano sintagma parallelo, il film mette a confronto la vita quotidiana di due famiglie in tutto opposte, compresa ovviamente la condotta igienica: la prima, irreprensibile ed entusiasta, vive in un ambiente lindo, candido, ordinato; la seconda, sudicia e scompigliata, abita una casa dalle pareti macchiate, dai locali malagevoli e fumosi. Il didascalismo permea ogni singolo aspetto del film, tanto da risultare estremo nelle configurazioni spaziali (opposizione tra bianco e nero nell'appartamento, nell'abbigliamento domestico, nel mobilio) e nelle caratterizzazioni fisiche dei personaggi (una coppia di sano e bell'aspetto la prima, male assortita e collerica la seconda), di modo da informare il punto di vista dello spettatore a un'empatia che emerga a prescindere dalla consapevolezza del comportamento mirabile e deprecabile dei due esempi. Nelle cinque sequenze speculari in cui il film si suddivide (la fase mattutina dal risveglio alla colazione, le faccende domestiche, il pranzo, il pomeriggio con il disbrigo dei compiti scolastici, la sera), la donna è protagonista assoluta, anche rispetto alla costruzione formale del quadro che spesso occupa centralmente: a lei spetta la responsabilità della casa e della famiglia, i suoi meriti o le sue colpe si riflettono sulla salute di tutti i componenti.

Di fronte a un caso specifico simile, tutto orientato verso la propaganda igienica, è di particolare interesse notare la maniera con la quale vengono fissate le prescrizioni comportamentali indirizzate allo spettatore. Innanzitutto si fa notare la dismisura delle didascalie, all'incirca una ogni cinque-sei secondi, che evidenzia ancora la supremazia della parola nella propaganda igienica, idea ulteriormente confermata dalla funzione esplicativa dei quadri rispetto alle didascalie. L'insieme fa raramente riferimento al campo semantico dell'obbligo (solo sei occorrenze di “si deve” e due di “bisogna” su un totale di circa cinquanta didascalie), allorché esso è naturalmente il centro principale del discorso: le strategie retoriche, perciò, appaiono più argute e delicate, rivolgendosi a uno spettatore implicito per il quale una maturazione della coscienza igienica deve realizzarsi a partire da principi razionalmente compresi. Pertanto, sfruttando largamente le possibilità offerte dal sintagma parallelo, il film propone due versioni dei medesimi gesti e situazioni. Si guardi all'incipit: titoli di testa (“Istituto Nazionale Luce” e “Igiene della casa”), didascalia positiva (“Dopo aver dormito in una camera pulita, arieggiata, sotto le coltri non troppo pesanti, ci si desta con un senso di benessere...”) e relativa illustrazione (la coppia virtuosa si desta di ottimo umore e con luminoso fervore), didascalia negativa (“...mentre in una stanza chiusa, sotto le coperte pesanti, si dorme un sonno irrequieto, si fanno sogni spaventosi ed anche dopo lunghe ore di riposo, non ci si sente riposati”) e relativa illustrazione (la donna viziosa si solleva furibonda e percuote il marito ancora raggomitato sotto le coperte, entrambi sbadigliano, barcollano, si accasciano uno su una sedia e l'altra di nuovo a letto). La medesima soluzione piana si ripete senza mutamenti di spicco per gran parte delle situazioni successive.

A un livello di profondità intervengono anche altri meccanismi che fanno appello alla psicologia dello spettatore-genitore, o meglio genitrice, e che ampliano a dismisura la portata tutt'altro che esclusivamente igienica degli enunciati: “Una madre che legge i romanzi, mentre il

bambino si rovina gli occhi, è una cosa assai triste a vedersi...” suggerisce con spregio una didascalia. Ai genitori viziosi, pur rispondendo delle medesime manchevolezze caricate di dolo nei confronti dell’educazione della prole, non viene in effetti riconosciuta una equa responsabilità: le colpe del padre sono imputate a una sbadataggine malgrado tutto affabile, quelle della madre a una perversione del sentimento materno. Coerentemente con i dettami dell’ideologia di Regime, il film presenta un’immagine della donna e della madre che deve rispondere con la propria opera giornaliera a delle mansioni che esulano la sfera domestica, pur situandosene all’interno, per abbracciare le responsabilità sociali connesse alla formazione dei futuri cittadini²³. Da questa angolazione la propaganda igienica si fa carico di problemi a prima vista distanti dal suo obiettivo principale, e le didascalie dimostrano bene come alle nozioni legate alla salute del corpo si amalgamino precetti che riguardano la condotta (“Bisogna uscire di casa per tempo ed arrivare riposati e puntuali al lavoro”, “I pasti devono essere presi con calma e con appetito”, “I compiti di scuola devono essere fatti in modo che i bambini possano trascorrere qualche ora all’aria aperta”, “I bambini vanno sorvegliati mentre lavorano”). Qui, dove si fa sfuggente la logica delle norme igieniche, il ricorso al campo semantico dell’obbligo termina ogni eventuale apertura esplicativa e dischiude, invece, l’intento totalitario della disciplina, essenzialmente dedito all’edificazione di una normatività sociale talmente ampia da travalicare i confini del corpo, e quindi della salute. *Igiene della casa* può considerarsi un modello eccellente della propaganda igienica durante il primo decennio del Regime, il cui carattere preminente è la commistione tra intento totalitario e ideologia politica, entrambi presenti nel testo in maniera sfumata, accennata, ma nondimeno chiara. In ciò sta anche l’efficacia nei confronti dello spettatore ideale, al quale si indirizza un nucleo di prescrizioni che poggiano su leve strategiche differenziate.

“I risultati ottenuti non sono stati finora quelli che si speravano”²⁴

Se con *Igiene della casa* si è potuto mettere alla prova il valore politico della propaganda igienica, è necessario rivolgersi altrove per individuare un prodotto che possa considerarsi sintomatico. È il caso di *Crociata di bene*, il cui pregio è quello di sintetizzare con pienezza e incisività i diversi caratteri del discorso. Si tratta di un “kolossal” di quattordici minuti, realizzato nel 1931 dalla Croce Rossa, che esplora le mansioni dell’ente in tempo di pace, raccontandone le valorose gesta assistenziali nei più disparati contesti, non senza una sciatteria di fondo che ha scarsi riguardi per gli assetti figurativi e drammaturgici. Basterebbe la didascalia di apertura – “Umile e silenziosa, ma efficace nei risultati, una crociata di bene da anni si esplica in tutta Italia. È una battaglia che si combatte contro nemici invisibili che annualmente sottraggono migliaia di vite. L’individuo è assistito dal suo primo affacciarsi alla vita” – per mettere a fuoco tutti i temi fondamentali della propaganda igienica fascisticamente intesa: la metafora bellica, la coesione sociale imposta dalla pervasività del nemico, la missione salvifica del Regime, la trasparenza assoluta del malato e l’inserimento dell’individuo nella società totalitaria. Ancora per restare sul testo delle didascalie, poco oltre dei fanciulli internati nei preventori si sostiene che “la continua assistenza medica, la vita *secondo i dettami del regime* ed il graduale esercizio fisico li rend[ano] sani e forti”. Infine, le tre didascalie finali:

È evidente che in uno Stato bene ordinato la cura della salute fisica del popolo deve essere al primo posto – Mussolini

La Croce Rossa Italiana presente in tutte le ore in pace ed in guerra, quando la sventura, il pericolo, il dolore e la morte premono inesorabili è il puro simbolo della pietà della Patria, di questa radiosa pietà è anche lo strumento il più perfetto e il più lucente – Giurati

La Croce Rossa converge tutti i suoi sforzi per la conservazione e per il miglioramento della stirpe, presidio sicuro di una Italia più forte quale è voluta dal Duce del fascismo –

Ad avere l'onore della citazione sono il Capo del Governo (e duce del fascismo), il Segretario del Partito Nazionale Fascista e il Presidente della Croce Rossa Italiana, una opzione che rischiera tanto il ruolo istituzionale dell'ente quanto la meccanica di poteri che ne informa il discorso. L'ostinazione con la quale si rimasticano le parole a discapito delle immagini è una scelta analitica obbligata dal tratto primario della propaganda igienica, in questo caso portata a una sublimazione tale che si potrebbe persino rinunciare alle colorite scenette che imperlano la pellicola.

Cosa si vede dunque? I soliti quadri: centinaia di bambini fare lezione all'aperto in un sanatorio, parecchi istituti sparsi per l'Italia, alcune visite mediche e una radioscopia, bambini che fanno esercizi ginnici, adulti in una camerata intorno a un grammofono, infermiere che si aggirano in ogni angolo della scena. Alcune scene, tuttavia, non le si era mai viste, ed è su queste piccole innovazioni che si fonda il valore prototipale del film, da cui è possibile far risalire l'irreggimentazione che sarà la cifra della produzione degli anni Trenta: una camicia nera trapassa un'inquadratura popolata da bambini che giocano e che interrompono le loro attività per scattare nel saluto romano, un alzabandiera apre la descrizione della quotidianità in sanatorio, militari dirigono le operazioni di evacuazione di una cittadina devastata da un terremoto, un manipolo di donne cuce degli indumenti in fabbrica, Mussolini visita un sanatorio tra le ferrigne ovazioni dei degenti. L'evoluzione più ragguardevole interessa il rapporto didascalico-immagine, che si flette in un dissolvimento dei vincoli analogici per lasciare in prominenza la potenza della sola parola, da cui scaturisce un riassetto dell'immagine alla soglia del rumore visuale.

Con le lapidi d'autore poste in epilogo a *Crociata di bene* può dirsi concluso il tragitto intrapreso in solitaria da Ettore Levi nel 1924: l'igiene ha definitivamente rinunciato allo strumento più potente cui avesse mai fatto ricorso, mentre il Regime ha rimpolpato i suoi caroselli di nuove *réclame* con bambini gaudenti, uomini forti e donne in attesa di provvidenze. Se il fascismo è stato, come sostiene Venturi, "il regno della parola"²⁵, la propaganda igienica oltre la fase sperimentale è una soggettività senza discorso, quella di un Regime che si esprime nell'autoreferenza delle proprie *mirabilia*.

Giuseppe Fidotta

¹ Jean Painlevé, "Le Cinéma au service de la science", *Revue des vivants*, n. 10, ottobre 1931, p. 494, cit. in Guy Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009, p. 75.

² Benito Mussolini, *Opera Omnia*, a cura di Duilio Susmel, Edoardo Susmel, vol. XIX, Firenze, La Fenice, p. 230.

³ Augusto Carelli, "Obbligare i cinematografi a far opera di propaganda per l'igiene del popolo", *Difesa sociale*, a. 6, n. 11, novembre 1927, p. 24.

⁴ Alessandro Messea, "Il cinematografo per la propaganda igienica", *Rivista Internazionale del Cinema Educatore*, a. 2, n. 5, maggio 1930, p. 552.

⁵ Cfr. George L. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 205-237.

⁶ Cfr. Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 139-171.

⁷ Giuseppe Dicorato, *L'Italiano di Mussolini. Vuoi vivere meglio? Vademecum degli assennati e... assennandi*, Roma, Dicorato, 1928, p. 455.

⁸ Ruth Ben-Ghiat, *Fascist Modernities. Italy 1922-1945*, Los Angeles, University of California Press, 2001, p. 6. La citazione di Mussolini proviene dal "Discorso dell'Ascensione", in Benito Mussolini, *Scritti e discorsi*, vol. VI, Milano, Hoepli, 1934-5, p. 77.

⁹ Francesca Rigotti, *Il medico-chirurgo dello Stato nel linguaggio metaforico di Mussolini*, in Istituto Lombardo per la storia del movimento di liberazione, *Cultura e società negli anni del fascismo*, Milano, Cordani, 1987, pp. 501-517.

¹⁰ Lino Vaccari, *Vita sana. Nozioni di igiene per le scuole medie inferiori*, Torino, Editrice Libreria Italiana, 1940, p. 2.

¹¹ Cfr. AA.VV., *Istituto Italiano di Medicina Sociale, 1922-1992*, IMS, Roma 1992.

¹² Ettore Levi, *Un centro di studi e di attività sociale. Il primo quadriennio di vita dell'Istituto Italiano di Igiene, Previdenza e Assistenza Sociale*, Roma, Edizioni dell'IPAS, 1925, pp. 58-59.

¹³ Anon., "Attività dell'Istituto. Igiene e cinematografo (Verona)", *Difesa sociale*, a. 4, nn. 5-6, maggio-giugno 1925, p. 32. L'articolo riporta la cronaca della "Gazzetta di Verona" del 6 maggio 1925 dalla quale è tratta la citazione.

¹⁴ Ettore Levi, "Editoriale", *Difesa sociale*, a. 3, n. 3, marzo 1924, p. 1.

¹⁵ Anna Celli, “La cinematografia nella lotta contro la malaria”, *Rivista Internazionale del Cinema Educatore*, a. 2, n. 5, maggio 1930, p. 625.

¹⁶ R.d.l. del 24 gennaio 1929, n. 122, cit. in Marco Pizzo, *L'archivio del Luce e gli archivi del Luce*, in Gabriele D'Autila, Marco Pizzo (a cura di), *Fonti d'archivio per la storia del Luce. 1925-1945*, Roma, Istituto Luce, 2004, p. 29.

¹⁷ R.d. del 30 gennaio 1927, *Cinematoteca per la propaganda igienica e di prevenzione sociale*, in Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1931-33, fasc. 3.3.12, n. 29000.1.1, “Istituto LUCE”.

¹⁸ Alessandro Sardi, *Cinque anni di vita dell'Istituto Nazionale LUCE*, Roma, SAI, 1930, p. 75.

¹⁹ Cfr. Istituto Nazionale Luce, *Catalogo generale dei soggetti*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1937.

²⁰ Alessandro Sardi, *op. cit.*, p. 175.

²¹ Mino Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 47.

²² “La donna che attende alla sua casa non attende soltanto alla salute, alla ricchezza, dei suoi cari, ma alla forza materiale e morale della sua Patria”, in *La Capo-Squadra Piccola Italiana*, ora in Carlo Galeotti (a cura di), *Saluto al Duce! I catechismi del Balilla e della Piccola Italiana*, Roma, Gremese, 2001, p. 89.

²³ Cfr. Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 1993.

²⁴ Zeno Mataloni, “Le assistenze sanitarie sociali della Croce Rossa Italia e il cinematografo”, in AA.VV., *Cinema ed educazione*, Roma, Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, 1935, p. 183.

²⁵ Franco Venturi, *Il regime fascista (II)*, in AA.VV., *Trent'anni di storia italiana. Dall'antifascismo alla Resistenza*, Torino, Einaudi, 1961, p. 186.



Sotto analisi

Frammenti di una storia

Per una genealogia del cinema esposto

Uno dei fenomeni artistici contemporanei più in voga in questi anni, il cinema esposto, si pone nell'intersezione fra le discipline cinematografiche, artistiche ed espositive. Tracciare una storia del cinema esposto non significa scrivere la storia di una tendenza, in questo recente, ma quella di un'attitudine spettatoriale e autoriale che si riscontra ben prima degli anni Novanta, inizio dichiarato dell'esposizione del cinema vera e propria¹. Per fare ciò si deve forse uscire il più possibile da una scansione cronologica per rifarci a quella che Giuliana Bruno chiama la storia aptica del cinema, quando scrive: "In investing the moving image with haptic appeal, I have mobilized the notion of the field screen, understood as habitable geographical space"². È nel cosiddetto precinema che si ritrovano i prodromi di questa attitudine, poi sviluppatasi in quella storia parallela del cinema che viene etichettata con le parole "sperimentale" e più avanti "artistico", dove si riscontra un po' di ritrosia a chiamare il creatore di immagini regista e si preferiscono parole come *filmmaker* o *videomaker* quando artista pare azzardato.

La storia del cinema esposto rispecchia anche le sue diverse facce, le varie tipologie che formano questo insieme di pratiche, talvolta molto diverse l'una dall'altra, che hanno però come comun denominatore l'utilizzo della settima arte come linguaggio, citazione, forma, ovvero un collegamento più o meno esplicito con il cinema, laddove questo può essere visto almeno come spunto per l'opera spaziale che viene sviluppata. Inoltre, il cinema esposto è l'ennesima dimostrazione di quanto il cinema, e le arti in genere, rappresentino la società contemporanea e siano inestricabili da essa. Le pratiche espositive filmiche sono state, infine, l'ultimo passaggio per l'accettazione del cinema nei maggiori templi espositivi e lo indirizzano verso interrogativi importanti sullo sviluppo delle immagini in movimento, specialmente oggi che "l'esposizione" viene fatta in un'ampia varietà di luoghi.

Questo vuole essere un breve viaggio in alcuni momenti della storia del cinema e dell'arte contemporanea, per riflettere su una possibile genealogia artistica del fenomeno, oggi diffusissimo, dell'esposizione del cinema da parte di artisti e registi, facendo attenzione alla caratteristica fondamentale della percezione che lo spettatore ha della materia filmica e del suo coinvolgimento fisico ed emotivo nell'ambiente di proiezione. Questo lavoro non pretende di essere esaustivo né di tracciare una storia completa di questo fenomeno, che nasce dall'incontro di diverse modalità artistiche e differenti media che si sono succeduti e sovrapposti, quanto piuttosto di sviluppare alcune riflessioni, al

fine di capire dove si possono ritrovare i germogli artistici della spettatorialità video espositiva contemporanea. Pertanto, si è preferito dedicare meno spazio agli anni più recenti, quelli specifici del cinema esposto, poiché sono il risultato del percorso che in parte verrà qui delineato e non quindi strettamente l'oggetto di studio di questo lavoro.

Prima del cinema esposto, prima del cinema

Ormai da molti anni, considerata la giovane età delle discipline cinematografiche, una grande messe di lavori critici si è concentrata sul tempo che precede la nascita ufficiale del cinema, portando con sé riflessioni su come la storia del cinema sia frutto di un'evoluzione complessa. Questi studi hanno condotto a un rinnovato interesse verso il cosiddetto precinema e a una serie di mostre temporanee, a oggi culminate con la produzione italo-francese dell'esposizione *Le macchine delle meraviglie. Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema* in mostra alla Cinémathèque Française e alla Venaria Reale di Torino⁴.

Effettivamente le esposizioni sul precinema e le sezioni a esso dedicate nei più importanti musei rientrano a pieno diritto all'interno del fenomeno del cinema esposto, non soltanto perché inserite in un contesto museale, ma proprio in virtù delle peculiarità degli strumenti precinematografici. In questa lunga evoluzione che può andare dal Rinascimento alla fine dell'Ottocento (per poi proseguire parallelamente alla storia del cinema) si trovano dei modi di intendere lo spettacolo e la meraviglia (ma anche la didattica) molto simili ad alcune pratiche artistiche odierne.

¹ Per alcuni importanti contributi sul tema della presenza del cinema nell'arte contemporanea cfr. Philippe Dubois, "Un "effect cinéma" dans l'art contemporain", *Cinéma & Cie*, n. 8, Fall 2006; Philippe Dubois, *La question vidéo - Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now Éditions, 2012; Cosetta G. Saba, "Cinema re-invented. Cinema's presence in contemporary art", in Cosetta G. Saba, Cristiano Poian (a cura di), *Unstable cinema - Film and contemporary visual arts*, Udine, Campanotto, 2007.

□ Giuliana Bruno, *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*, New York, Verso, 2002, p. 250.

⁴ Laurent Mannoni, Donata Pesenti Compagnoni (a cura di), *Le macchine delle meraviglie, Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema*, Milano-Torino, Il Castoro/Museo Nazionale del Cinema, 2009.

Quello che è più interessante in rapporto all'esposizione del cinema sono alcune considerazioni sull'utilizzo sociale dei vari dispositivi e sulla fruizione pubblica o privata degli stessi. Nel Settecento alcuni strumenti ottici, spesso di utilizzo personale, mostrano una crescente importanza della visione nella società dell'epoca, non ancora paragonabile a quella che si svilupperà nei secoli successivi, ma comunque base per una certa "iconolatria"⁵ ottocentesca, che sfocerà definitivamente in quella neoiconolatria oggi continuamente discussa in riferimento alla quantità di immagini che affrontiamo ogni giorno. Questi modelli di fruizione delle immagini sono propri soprattutto dei siti espositivi, dove le arti visive contemporanee e il cinema riescono a sopravvivere con una tranquillità impensabile nella sala cinematografica, o comunque con una modalità di fruizione più intima.

Ecco allora che l'anello di congiunzione fra il precinema e il cinema esposto contemporaneo non sta ovviamente nel mettere in mostra qualcosa che non era ancora stato creato, ma piuttosto nella comunione di alcune modalità di fruizione che si sono perse proprio con l'invenzione del cinema stesso e della distribuzione seriale delle pellicole. Nella lunga storia del precinema ci sono strumenti a uso personale come la scatola ottica, il polemoscopio, il *mondo nuovo* e strumenti creati per una visione pubblica, cosmorami, georami, cineorami, modelli di un'"avidità del vedere"⁶ che, in altri modi e in altri tempi, saranno ripresi dagli artisti al confine con il cinema che ragioneranno sull'ossessione del vedere cinematografico, come l'emblematico e celeberrimo lavoro di Douglas Gordon *24 hours Psycho* (1993).

Modelli dall'avanguardia

Da quando il film e il video sono entrati nella pratica artistica contemporanea, ossia da quando, negli anni Sessanta del Novecento, la rivoluzione delle tecnologie leggere ha permesso un uso prima impensabile dei mezzi di ripresa, i nuovi registi e artisti hanno cercato dei punti di riferimento storici e culturali trovandoli primariamente nelle avanguardie cinematografiche dei primi decenni dello scorso secolo. Un forte legame era dato non solo nella ricerca di una simile attitudine spettatoriale, ma anche dalle forti sperimentazioni. Le avanguardie sognavano in grande e quello che ne venne fuori fu in effetti fondamentale per lo sviluppo del linguaggio cinematografico.

Senza fare di questo studio una dissertazione sul cinema d'avanguardia è importante definire cosa si intende con la parola "avanguardia", poiché da qui prende le mosse una storia del cinema esposto più simile a quella odierna. Verso la metà degli anni Settanta, in piena rivoluzione dei mezzi leggeri, una nuova critica comincia a interrogarsi sul video e sui film d'artista in rapporto alla storia del cinema. Tenendo conto che l'etimologia della parola "avanguardia" contiene il senso del precedere qualcosa, risulta chiaro come sia naturale che in quegli anni venga alla superficie l'idea di due avanguardie inevitabilmente collegate. Come nota Peter Wollen⁷, Godard e Gorin collaborarono sotto il nome di Gruppo Dziga Vertov, mentre Van Doesburg anticipò, alla fine degli anni Venti, alcune idee di "expanded cinema" per far diventare lo spazio spettatoriale parte dello spazio filmico e rendere lo spettatore partecipe visivamente e acusticamente. La realtà è che quello che comunemente viene chiamato cinema d'avanguardia racchiude un'infinità di esperimenti artistici che si sono susseguiti senza soluzione di continuità dai primi decenni del secolo scorso fino a oggi. Certo è che in questa storia parallela ci sono stati dei picchi d'interesse verso le sperimentazioni. Alla base, la consapevolezza di quello che il movimento dà: non il movimento stesso bensì l'analisi del tempo.

Se il tempo è sempre stato riconosciuto come uno dei parametri fondamentali delle opere filmiche⁸, l'altro fondamento dell'esposizione del cinema, lo spazio, sarà pienamente acquisito con il connubio del cinema con l'arte contemporanea. L'ondata storica degli anni Venti quindi, in tutta la sua complessità data da registi molto diversi tra loro, si preoccupa meno dello spazio. Solo pochi hanno il desiderio di sperimentare la spazialità, di liberare lo spettatore da quella "captività"⁹ a cui la proiezione fissa e lo spazio cinematografico costringono. Tra questi Oskar Fischinger e, soprattutto, Abel Gance.

Accenni alla spazialità nel cinema. L'esplosione dell'immagine

Nel suo *Napoléon*¹⁰ (Abel Gance, 1929) il regista francese fa un largo uso di tecniche innovative per l'epoca, ma soprattutto utilizza tre schermi per ottenere diversi effetti: l'ingrandimento dell'immagine, la ripetizione della stessa sui tre schermi, la proiezione di tre punti di vista della stessa scena. Questa tecnica, chiamata *polyvision* (Fig. 1), è da molti considerata un efficace precursore del cinerama e del CinemaScope. Per raggiungere questo scopo Gance utilizzò due espedienti tecnici durante le riprese del film, nel 1926:

The first is one optical lens slid in front of another with a focus of 50mm curvature. The focus itself doesn't change, but the field of vision is augmented as if one is employing a lens of 18mm focus. The angle of shot thus becomes two and a half times wider and two and a half times higher. This lens is christened the Brachiscope.

The second decisive contribution is that of the engineer André Debrie who, at Abel Gance's request, invents an apparatus of shots with three synchronised cameras, the fields of which are added together, which consequently permits him to gain, via three equally synchronised projectors, a panoramic projection onto a screen three times wider than normal¹¹.

Oltre a questo Gance e Debrie brevettarono un sistema sonoro in grado di dare una sensazione di ubiquità nel pubblico, una sorta di antenato della stereofonia. Gance è stato un autore estremamente consapevole delle sue capacità e dei suoi obiettivi e proprio questo testimonia l'assenza di casualità nelle sue scelte e un desiderio fortissimo di mettere il pubblico al centro. Lui stesso scrive in una nota: "La plus puissante et la plus décisive de toutes mes innovations est celle qui consistera, enfin, pour la première fois, à considérer le public, non pas comme des spectateurs, mais comme des acteurs du drame, comme nous le somme dans la vie"¹². Per un uomo che credeva fortemente nel cinema e nell'"arte totale" tanto da ripetere in continuazione, come un mantra, durante una conferenza: "Le temps de l'image est venu!"¹³, l'esplosione dello schermo è l'inizio di un'epoca sinestetica il cui avvento sarà però soltanto molti anni dopo. Lui stesso utilizzerà solo in altre due occasioni il sistema *polyvision*.

L'altra avanguardia e l'esplosione nello spazio

Molti autori degli anni Sessanta e Settanta concordano sul fatto che il video ha permesso loro di avere una libertà impensabile con il mezzo cinematografico (pesante, ingombrante, costoso). La facilità del video ha posto però le basi per un ulteriore ripensamento del punto di vista dello spettatore, tema molto sviluppato in quegli anni, per utilizzare il cinema non solo come mezzo artistico in senso lato, bensì come strumento di creazione di opere di arte contemporanea¹⁴. Sono anni che risentono fortemente di alcuni movimenti avanguardisti, come quello lettrista e situazionista, che diedero le basi o ebbero alcune intuizioni per esperimenti artistici capaci di ragionare con precisione sulla scomposizione dell'esperienza dello spettatore e sul suo coinvolgimento. La questione dello spazio esploderà in seguito grazie ai molti lavori del movimento Fluxus e ovviamente di Nam June Paik, pioniere della moderna videoarte e delle videoinstallazioni. Il Fluxus raggiunge la dimensione spaziale-espositiva tramite quella performativa, durante eventi organizzati con uno spirito quasi dadaista. Per la prima volta quindi, in maniera consapevole e massiccia, lo spettatore viene inserito nel flusso dell'opera diventando, talvolta, parte attiva nel processo artistico. Per arrivare a questo c'è stato bisogno di mescolare le arti per trovare un'immedesimazione corporea, che il cinema aveva perso a favore di un'immedesimazione mentale. Ma, come sempre, è la tecnologia a fare la sua parte in questa esplosione di sperimentazioni: la Eastman Kodak Company produce pellicola 16 millimetri per uso

amatoriale nel 1923 e non appena essa diventa meno costosa, verso la metà del secolo, anche gli artisti iniziano a fare film. E lo stesso accade con la pellicola 8 millimetri introdotta nel 1932, poi diffusasi enormemente dopo la seconda guerra mondiale.

Ma se l'immagine cinematografica provoca un'esplosione dello spazio immaginario, allo stesso tempo causa anche un'implosione di quello fisico all'interno dello schermo. Il superamento di questa barriera è ottenuto grazie alla dimensione performativa e alle performance multimediali degli anni Sessanta. Il fermento collaborativo di quegli anni è proprio lo stimolo per la nascita di un concetto spaziale e performativo. Nel 1965 la collaborazione fra John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e Billy Klüvert porta a uno dei primi "multimedia stage events"¹⁵, *Variations V* (Fig. 2), con un film di Stan Vanderbeek e immagini video di Nam June Paik, mentre una serie di eventi simili seguono anche in Europa. È forse in questo momento che si può rilevare anche un altro inizio, quello della collaborazione fra artisti e ingegneri, che sarà fondamentale per molte videoinstallazioni e per il cinema esposto vero e proprio.

Altri contributi fondamentali sono quelli di Robert Whitman che, con *Prune Flat* (1965), fa interagire *performers* con immagini filmate, per ovviare alla piattezza della tela e dello schermo, rappresentando concetti temporali nello spazio¹⁶. Diversa l'operazione del canadese Michael Snow, che commenta il ruolo del cinema nell'arte con una performance video nella quale lui stesso si pone dietro a una cornice di plexiglass come se fosse in un film (*Right Reader*, 1965). Due anni dopo, con il celeberrimo *Wavelength* (1967) (Fig. 3), Snow rende la macchina da presa e le sue possibilità tecniche protagoniste dell'opera, fornendo così una stratificazione di significati che sono il perfetto esempio dell'intersezione fra cinema, videoarte e arti visive. Nello stesso anno Deborah Hay realizza *Group One* (1967), dove un film in bianco e nero viene proiettato su un angolo di una galleria e il contenuto viene riproposto dal vivo, alla fine del film, da *performers*, portando alla luce ancora una volta, sebbene in modalità diverse, le relazioni tra architettura, e più in generale lo spazio, immagine proiettata, tempo e corpo.

Sono anche gli anni dei primi sistemi interattivi (*Variations V* ne è un esempio), ma sono soprattutto anni in cui il ragionamento sull'arte e sullo spazio diventa notevole e consapevole da parte degli artisti stessi. La tendenza a mescolare vari media in un unico lavoro, spesso etichettato come *performance*, sfocerà in una serie di opere dove il video ha un peso fondamentale, nelle quali la componente performativa si avvicina al senso più teatrale del termine (non mancano esempi di performance pensate proprio per un contesto teatrale come nei casi di Robert Lepage, La Fura dels Baus o Robert Wilson). Parallelamente a questo panorama si muove una serie di artisti che incentrano la loro ricerca più sul video e sulla sua collocazione nello spazio, lasciando da parte la dimensione performativa. In questo caso è la scultura il medium di partenza per molti di loro mentre la televisione comincia a essere centrale nella riflessione artistica. Nam June Paik e Wolf Vostell creano sculture con le televisioni, le modificano, le manipolano, Les Levine e Bruce Nauman lavorano sulle camere di sorveglianza e l'autorappresentazione all'interno del monitor. Sono gli anni della proliferazione delle installazioni¹⁷, dove il processo creativo viene portato nello spazio vissuto dallo spettatore, e al centro di queste pratiche si sviluppano esperimenti di importanza capitale sul video monocolore e sulle multiproiezioni, laddove il labirinto sensoriale che si viene a creare porta alla luce modalità espositive e percettive che non lasceranno più l'arte contemporanea.

Gli anni Ottanta sono un momento di transizione, il passaggio da un'idea di installazione a una di videoinstallazione, non tanto intesa come novità (Paik e Vostell sono forse i veri pionieri del genere) quanto dal punto di vista della consapevolezza di una nuova forma di espressione, frutto di una combinazione di più tecniche e generi. Parlando di questi anni Stan Douglas e Christopher Eamon dicono:

Yet the end of the decade saw the introduction of relatively inexpensive video playback and projection technologies that were quickly adopted by artists working in “expanded” sculptural mode – building environmental spaces in museums and galleries – very often rediscovering installation strategies developed in another context by artists working with film two decades earlier, combining the “elsewhere” of a projected image with the “here” of a peculiar mode of installation¹⁸.

Questa progressione tecnologica e la consapevolezza di cui sopra porteranno alle vere e proprie esperienze di cinema esposto degli anni Novanta¹⁹, quando alcuni artisti si interrogheranno sul cinema usando anche mezzi non cinematografici (il video e l’installazione su tutti) e quando cominceranno ad affacciarsi sulla scena espositiva mondiale mostre dedicate al cinema.

La nascita del cinema esposto

Quelli analizzati finora sono i prodromi di un fenomeno che vede la luce effettiva negli anni Novanta²⁰. Non esiste ovviamente una data di nascita precisa del cinema esposto e sono tanti gli artisti che lavorano su questa tematica nello stesso momento in luoghi differenti, ma possiamo dire che uno dei primi lavori che ottenne attenzione internazionale, e che si può definire veramente paradigmatico, è il già citato *24 hours Psycho* (1993) di Douglas Gordon, artista che produrrà negli anni Novanta una serie di lavori legati al cinema sia *mainstream* sia sconosciuto. L’artista britannico è un chiaro esempio del limite fra arti visive e cinema: proveniente da una formazione artistica in Gran Bretagna e non da studi cinematografici, si avvicina a questo medium in quanto rappresentativo della cultura della seconda metà del XX Secolo. Almeno tre i lavori interessanti in questo senso: *24 hours Psycho*, espansione del film di Alfred Hitchcock che risente della dilatazione temporale di alcune opere dell’avanguardia (i lavori di Andy Warhol in testa), *Hysterical* (1995), dove rielabora un filmato dell’inizio del secolo scorso che mostra una donna, apparentemente sofferente di isteria, mentre viene maltrattata da un medico e *Through the looking glass* (1999), estratto di settantun secondi da *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976) o ancora, *Confessions of a Justified Sinner* (1995-1996) (Fig. 4). Gordon ha lavorato anche su film come *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) o *L’esorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) e soprattutto ha lavorato e lavora anche su immagini girate da lui come in *Play Dead; Real Time* (2003), dove si vede un elefante ammaestrato che finge di essere morto. Fondamentali per lui sono la possibilità di deambulare intorno all’opera e la ricerca di un ambiente di proiezione buio (altro aspetto della classica fruizione cinematografica, non sempre scontato nelle opere di artisti contemporanei) e con grandi schermi, per dare potenza e immersività all’immagine. Oltre a lui sono molti gli artisti che si sono cimentati con soggetti cinematografici, come Stan Douglas (che si è dedicato anch’esso alla riedizione, in chiave artistica e destrutturata, di vari film molto celebri) e Pierre Huyghe, solo per citarne alcuni. Altri autori si sono preoccupati di portare nell’arte contemporanea il linguaggio cinematografico, mentre alcuni registi hanno riproposto dei loro lavori in contesti diversi (Steve McQueen, Miranda July, Agnès Varda, Jan-Luc Godard e altri)²¹.

Il fenomeno del cinema esposto accoglie quindi modalità molto differenti tra loro e artisti con motivazioni altrettanto diverse che possono andare dal confronto con materiale cinematografico preesistente alla creazione di lavori con un linguaggio filmico o, semplicemente, alla presentazione o alla riedizione dello stesso lavoro in un contesto diverso da quello della sala cinematografica. Per questo motivo, per questa diversità, oggi ci troviamo nella difficoltà di fare una classificazione esaustiva di questo fenomeno²². Molti artisti contemporanei, da ormai molti anni, utilizzano la pellicola

e il video come media privilegiati della loro ricerca artistica. Non solo. Nelle ultime Biennali o in occasioni simili si è assistito ad un'esponenziale crescita d'importanza dell'utilizzo del film come materia: pellicole, proiettori, schermi, tutti elementi posti in bella vista per fare dell'apparato un elemento decisivo dell'opera. In questo quadro artisti e registi, laddove si può ancora fare questa distinzione, mescolano i loro ruoli e si adeguano a contesti diversi con una notevole facilità, aiutati proprio dal fatto che oggi le immagini in movimento sono percepite come elemento comune dell'arte, quasi un elemento fondativo dell'arte più contemporanea. Accanto a questo, il cinema viene indagato ed esposto come eredità e sostanza di dell'identità di un secolo, quello passato e dell'inizio di un altro, quello nel quale ci troviamo. In questo senso ci viene in aiuto la considerazione che, nonostante l'enorme varietà di forme oggi prodotte, un modo efficace per comprendere le diverse forme di esposizione sia quello di seguire il percorso dello spettatore. Il cinema esposto o installato si basa sulla libertà della visione o quantomeno sulla possibilità di una visione più personale e meno decisa a priori. I momenti della storia del cinema e dell'arte contemporanea qui segnalati sono quindi solo alcuni passaggi che possono indicare un percorso storico che ha portato all'esposizione del cinema come la intendiamo oggi. Sono però momenti molto significativi perché pongono l'accento su un'idea spettatoriale che ritroviamo oggi come una delle caratteristiche fondamentali del cinema esposto vero e proprio.

Francesco Federici

⁵ Carlo Alberto Zotti Minici, *Sapere scientifico e pratiche spettacolari prima dei Lumièrre*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Torino, Einaudi, 2001, p. 10.

⁶ Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 26.

⁷ Peter Wollen, "The Two Avant-Gardes" in Peter Wollen, *Readings and writings. Semiotic counter-strategies*, London, Verso, 1982, p. 94.

⁸ Anne-Marie Duguet, cit. in Michael Rush, *New Media in Art*, London, Thames & Hudson, 2005, p. 12.

⁹ Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 51.

¹⁰ Le vicende del film di Gance sono molto complesse per l'ambizione dell'opera e per le diverse versioni che sono state prodotte. Si veda Silvia Boraso, "Napoléon vu par Abel Gance: epopea di una ricostruzione", *Cinergie*, n. 5, settembre 2002; Yann Tobin, "Sur Napoléon d'Abel Gance", *Positif*, n. 256, giugno 1982; Andrea Mariani, "Il colore perduto di Napoléon", in Giulio Bursi, Simone Venturini (a cura di), *Quel che brucia (non) ritorna. What burns (never) returns. Lost and found films*, Udine, Campanotto, 2011.

¹¹ Nelly Kaplan, *Napoléon*, London, British Film Institute, 1994, p. 45.

¹² Abel Gance, "Je veux faire du spectateur un acteur", in Abel Gance, *Un soleil dans chaque image*, a cura di Roger Icart, Paris, CNRS Éditions/Cinémathèque Française, 2002, p. 83.

¹³ Abel Gance, "La beauté à travers le cinéma", conferenza tenuta il 22 febbraio presso l'Insitut Général Psychologique al Collège de France, in Abel Gance, *op. cit.*, pp. 77-81.

¹⁴ Bruce Jenkins, "Of clocks and clouds", in Helen Molesworth, *Image stream*, Columbus (Ohio), Wexner Center for the Arts/Ohio State University, 2003, p. 38.

¹⁵ M. Rush, *op. cit.*, p. 37. Cfr. anche Leta E. Miller, "Cage, Cunningham, and Collaborators: the Odyssey of Variation V", *The Musical Quarterly*, n. 85, 3, Fall 2001; David Shapiro, John Cage, "On Collaboration in Art: a Conversation with David Shapiro", *RES: Antropology and Aesthetics*, n. 10, Autumn 1985; Andrew V. Uroskie, "From Pictorial Collage to Intermedia Assemblage: Variation V (1965) and the Caegean origin of VanDerBreek's Expanded Cinema", *Animation: an interdisciplinary journal*, n. 223, 2012.

¹⁶ M. Rush, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷ Sul vastissimo tema delle installazioni cfr. Claire Bishop, *Installation Art a Critical History*, London, Tate, 2005; Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge(MA), The MIT Press, 2001; Mark

Rosenthal, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Munich, Prestel Verlag, 2003; Erika Suderburg (a cura di), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000; Simonetta Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della video-installazione*, Pisa, Nistri-Lischi, 2002.

¹⁸ Stan Douglas, Christopher Eamon, "Foreword", in Stan Douglas, Christopher Eamon (a cura di), *Art of projection*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 8.

¹⁹ Chiaramente gli influssi sono stati molti altri sia nelle avanguardie artistiche sia nei contributi critici e scientifici come il celeberrimo volume *Expanded Cinema* (New York, P. Dutton & Co., 1970) di Gene Youngblood, ma questo lavoro non vuole ripercorrere storicamente tutte le esperienze assimilabili al moderno cinema esposto.

²⁰ Marco Senaldi, nel suo *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea* (Milano, Bompiani, 2008), inquadra molto bene alcune caratteristiche di questo fenomeno, soprattutto riguardo lo spazio e il tempo dello spettatore.

²¹ Cfr. Sandra Lischi, "Site specific, placeless. Reflections on the relocation of cinema onto video", *Cinema & Cie*, n. 11, Fall 2008 e Dominique Païni, "De *Collage(s) de France* à *Voyage(s) en utopie*, retour(s) d'expositions", *Cinema & Cie*, n. 12, Spring 2009.

²² Si vedano i lavori di Philippe Dubois, in particolare i già citati *Un "effect cinéma" dans l'art contemporain* e *La question vidéo - Entre cinéma et art contemporain*.

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Sotto analisi

Green dot/Punto verde

Cinema di animazione iraniano 1970/1979¹: un'introduzione

In a way, the history of Iranian cinema is the history of cinematic exchange relations with the world.²

“In form and content Iranian films have tended to be conservative, but reading the lines we find a peculiar, sometimes contradictory, dynamic that provides the opportunity for examination of specific social and political problems”³. Analizzare una parte della cinematografia iraniana, in questo caso quella che riguarda l'animazione durante il periodo 1970/1979, significa innanzitutto comprendere e seguire le vicende sociali e politiche che nel corso dei decenni sono avvenute nel territorio iraniano, trovandoci a dover leggere, appunto, le righe o *tra* le righe di continue contraddizioni.

Da Reza Shah a Mohammad Reza Shah: cambiamenti di prospettiva politica

On 25 August 1941 (3 Shahrivar 1320) at 8 p.m. the electricity in Tehran was cut, plunging the entire city, including the Shah's palaces, into darkness and forcing panic-stricken spectators to rush out of movie houses. They soon learned the reason for the electrical outage: Iran's invasion by the Allied powers, despite Iran's official neutrality in the Second World War. Within three weeks Reza Shah abdicated and left the country for a permanent exile, replaced by his son Mohammad Reza Shah⁴.

Il cosiddetto primo periodo Pahlavi (1925-1941) finì qualche settimana dopo l'invasione degli Alleati nel territorio iraniano. Reza Shah fu colui che, preso il potere nel 1925 destituendo la dinastia Qajar, avviò una riorganizzazione dello Stato e impose la sua laicizzazione, uno dei suoi primi obiettivi e quello che lo avvicinò maggiormente alle potenze europee e a quella americana. I legami con il mondo occidentale, soprattutto Stati Uniti e Gran Bretagna, crebbero in modo notevole: Reza Shah aveva tutto l'interesse alla modernizzazione della Persia (rinominata Iran dal 1935 sotto decisione dello stesso Reza Shah), e a mostrare al mondo le aperture e la disponibilità del suo Paese. In questo modo si assicurò investimenti ingenti nelle risorse energetiche che gli Stati occidentali sfruttavano (ne è un esempio la costituzione dell'Anglo-Persian Institute⁵). La modernizzazione però toccò velatamente lo sviluppo interno e l'economia generale. Sotto le aperture all'Occidente, Reza Shah puntava a tenere e conservare per sé il potere, istituendo un controllo e indirizzando a suo piacimento molte attività dell'Iran. La cinematografia fino ad allora

aveva vissuto uno sviluppo altalenante. Le prime immagini cinematografiche iraniane sono attribuite a Mirza-Ebrahim Khan Akkasbashi, figlio di un fotografo di corte ai tempi della dinastia Qajar. In un viaggio in Europa il vecchio monarca Mozzafar al-Din Shah, tanto appassionato di fotografia da far installare nel palazzo reale una camera oscura per lo sviluppo dei negativi, vide alcune macchine da presa. Le fece comprare e venne girato quello che è considerato il primo film iraniano, *The travel of His Grace, Mozzafar al-Din Shah* (1900). Lo stesso Mirza-Ebrahim Khan fu il primo ad aprire nel 1905, su permesso dello Shah, una sala cinematografica pubblica fino a quando “certain religious authorities denounced the venture as an act of Satan, and the Shah was forced to close it”⁶. Tuttavia il cinema rimase un fatto puramente interno alla monarchia e alle gerarchie dello Stato e solo durante gli anni Venti ci fu una più aperta diffusione delle sale cinematografiche. Inoltre solo nella metà degli anni Venti le donne iniziarono a essere ammesse agli spettacoli cinematografici in sale e orari prestabiliti. Quello che mancò fu un vero sviluppo dell’industria e del linguaggio cinematografico. Si cercò infatti di unificare e occidentalizzare il mondo culturale, sia aprendo notevolmente il mercato alle produzioni estere (americane, inglesi e italiane in testa), che intervenendo sulla produzione interna incoraggiando documentari e film che rappresentassero la modernizzazione del Paese, pur senza investire attivamente nell’industria cinematografica locale, che rimase essenzialmente artigianale⁷. Sul piano estetico ci si avvicinò molto a un’occidentalizzazione del linguaggio, che venne utilizzato per presentare e rinforzare l’idea di una cinematografia nazionalistica basata sui pilastri della cultura persiana: un certo misticismo legato a una visione filosofica dell’esistenza e delle sue ramificazioni.

Furono proprio la spinta a Occidente e i rapporti strettissimi con le forze europee e gli Stati Uniti a costare a Reza Shah il suo potere. Per paura che le risorse petrolifere ed energetiche dell’Iran potessero essere avvicinate dalla Germania nazista, la Gran Bretagna e la Russia occuparono il Paese e costrinsero Reza Shah alla deposizione e all’esilio, lasciando il posto al figlio Mohammad Reza Palhavi, di soli ventidue anni⁸. Quest’ultimo continuò l’opera di occidentalizzazione del Paese iniziata dal padre, favorendo ancora di più l’entrata di Paesi stranieri per la gestione e lo sfruttamento delle risorse, determinando un incremento di modernizzazione e infrastrutture, focalizzate però nelle uniche zone di interesse per il commercio, mentre molte parti dell’Iran rimasero allo stato rurale. La presenza di militari influì sullo sviluppo cinematografico del Paese:

Crebbe negli anni Cinquanta in Iran la presenza di interessi stranieri; in primo luogo gli Stati Uniti si impegnarono in un vasto programma di investimenti anche nel settore cinematografico e nella nascente televisione, imponendovi rapidamente il proprio monopolio economico. Nel 1948 era divenuto operativo a Tehran lo United States Information and Educational Service (USIES, poi USIS)⁹.

Parallelamente alla crescente importanza degli investimenti stranieri e oltre alla sempre più ampia diffusione di documentari e giornali cinematografici che avevano l’obiettivo di presentare al meglio la persona dello Shah e gli apparati governativi¹⁰, si iniziò a creare un mercato e una produzione interna di film commerciali e popolari che ebbero ampio seguito e diffusione all’interno dell’Iran. Si trattava di melodrammi che avevano come sfondo tensioni sociali che sfociavano in trame piene di violenza e fantasia:

The misery and the poverty of the masses were set aside in favour of portraying Iran’s dream life. This narrative approach was combined with action scenes and Persian dance sequences, usually in a café or bar, to increase the appeal. [...] In this way filmfarsi satisfied the audience demand for escapist and light entertainment movies¹¹.

Queste produzioni, considerate come minori, hanno invece la qualità di rappresentare ed essere uno strumento utile per comprendere aspetti sociologici e politici tuttora non del tutto approfonditi.

Il cinema divenne fortemente influenzato dallo Stato, vennero istituiti enti, scuole e festival. Negli anni Sessanta nacquero il Ministry of Culture and Art (MCA) e la National Iranian Radio and Television. Ancora più netto fu l'allontanamento e l'opposizione che il nuovo Shah fece contro la religione. I gruppi sciiti furono messi a tacere e distanziati da qualsiasi attività politica o rilevante, molti *mullah*¹² furono torturati e con la messa al bando delle opposizioni i contrari alla monarchia (ormai dittatura) non videro altro spazio se non le moschee e i luoghi di culto per incontrarsi. Saranno proprio i gruppi religiosi a modificare culturalmente e politicamente lo stato delle cose in Iran. Con l'incremento del potere monarchico dittatoriale di Mohammad Reza Shah, le proteste e la scontentezza nel popolo si fecero sempre più vive. L'occidentalizzazione di parti del Paese era vista come uno sfruttamento del territorio e una perdita di identità. Così, "prior to the revolution [nel 1979], many clerics considered film to be *haram* and going to the cinema, a sin. Cinema was associated with the Shah's regime and film seen as an agent of western cultural imperialism"¹³. Le tensioni politiche caratterizzarono anche la durezza del sistema di censura¹⁴: il sesso, la religione, la povertà e tutto ciò che arrivava a essere in contrasto con i gruppi religiosi, la famiglia dello Shah e qualsiasi rappresentazione negativa del Paese erano tutti vietati poiché le immagini dovevano raffigurare la grande situazione economica e sociale dell'Iran.

With the Shah of Iran trying to consolidate further his power as an autocratic ruler, the political climate was turning increasingly repressive. Harsh measures were being taken to suppress the already government controlled media, and film – one of the few media in which private investment was allowed – was no exception. The film censors, while allowing large doses of sex and violence to an unprecedented extent (in an Islamic country, at least), adopted an uncompromising stand against films dealing with political subjects¹⁵.

In mezzo a tutto questo fermento e queste lotte, ancora tra le righe di continue contraddizioni, si sviluppò una produzione differente per tematiche e qualità che venne definita come la *nouvelle vague* iraniana¹⁶. Nata verso la metà degli anni Sessanta e proseguita per un decennio, essa portò sullo schermo una riflessione critica sulla società iraniana attraverso l'utilizzo del realismo e di storie in cui si inserivano corruzione, povertà e lavoro. Pur se di qualità superiore al resto dei titoli iraniani dell'epoca, questa produzione trovò maggiore successo e attenzione all'estero (soprattutto nei festival europei) che in patria.

Lo scontento, e altre motivazioni politiche e sociali, produssero e accompagnarono attraverso una rivolta popolare, l'*Islamic Revolution* del 1978, quando l'Ayatollah Khomeini fece ritorno in Iran e prese il potere costringendo all'esilio Muhammad Reza Shah, istituendo nel Paese una dittatura religiosa che, tra le altre cose, distrusse circa 180 sale cinematografiche e ridusse notevolmente la produzione cinematografica nazionale¹⁷.

Center for the Intellectual Development of Children and Young Adults (CIDCYA)

Di fondamentale importanza risulta essere, per la crescita e la diffusione del cinema iraniano, l'istituzione nel 1961 del *Center for the Intellectual Development of Children and Young Adults (CIDCYA)* o *Kanun-i Parvarish-i Fikri-yi Kudakan va Nujavanan*, conosciuto anche semplicemente come "Kanoon".

L'istituto ha iniziato recentemente una produzione di film d'animazione, un po' rozzi e primitivi come quelli indiani, ma più originali nella forma e più legati alla cultura figurativa nazionale. Più che le opere didascaliche di Arapik Baghdasarian o le favole di Nosrattolah Karimi, i

film del pittore Farshid Mesghali, noto illustratore di film per l'infanzia, hanno rivelato una genuina personalità d'artista, che ha saputo recuperare la tradizione pittorica iraniana in un contesto narrativo e figurativo di chiara ispirazione popolare e infantile. Si vedano il fantascientifico *Agaye hayoola (Il signor mostro, 1970)*, in cui un mostro meccanico distrugge un'intera città ma è fermato da un bambino che, nella confusione, salva un fiore, simbolo della vita; e soprattutto *Pasar va saz va parandeh (Il bambino, l'uccello e lo strumento musicale, 1971)*, una delicata e suggestiva favola pittorico-musicale, di vena al tempo stesso umoristica e malinconica¹⁸.

L'organizzazione intendeva favorire lo sviluppo culturale fra i bambini e i giovani attraverso l'attività artistica con incontri, workshop, biblioteche, film e giochi¹⁹. Importantissime le produzioni di testi accompagnati da tavole illustrate di grandi artisti iraniani, che si rifacevano alle allegorie e ai miti della storia persiana. In un Paese "in cui le condizioni culturali e la censura non permettono piena libertà d'espressione i film per bambini forniscono validi espedienti per ovviare a tali vincoli e per 'aprire una finestra' su realtà sociali che potrebbero essere più difficilmente trattate nei film per adulti"²⁰. Se prima molti dei testi di illustrazione e dei libri per bambini erano una trasposizione in Farsi delle classiche storie occidentali (Tin Tin, il Piccolo Principe e altri), attraverso l'Istituto alcuni artisti e scrittori si sono dedicati più attivamente alla produzione e alla narrazione di storie che riguardavano personaggi e storie epiche del mondo persiano. La quasi totalità dei registi e degli autori iraniani odierni, come Kiarostami e Naderi, hanno cominciato o sono passati attraverso quest'Istituto. Intorno al 1969 venne istituita all'interno dell'organizzazione una sezione cinematografica con il compito di produrre e diffondere documentari, film di animazione, corti e film sperimentali. La grande quantità di soldi immessa in queste organizzazioni dallo Stato e dai Paesi occidentali incoraggiava la produzione e fece sì che Kanoon "which became a third force in the government-driven effort to industrialize and modernize the film industry, promoting an alternative form of cinema"²¹. Se da una parte infatti i sistemi di censura e i controlli erano sempre attivi, dall'altra il fatto di essere all'interno di un sistema istituzionalizzato ed economicamente eccellente, lontano dal mercato, permise ad alcuni autori di agire liberamente proponendo filmati sperimentali e all'avanguardia, per offrire "their pedagogical lessons to their main subjects – children and young adult – in the form of entertaining and imaginative tales. However, even if they were not coded as political, the stories [...] encouraged independent thinking"²². Dal 1966 è attivo inoltre anche un festival organizzato direttamente da Kanoon dedicato ai giovani e agli adolescenti, divenuto un punto di riferimento del cinema educativo mondiale, l'*International Children's Film Festival*. Nel 1969 la Kanoon aprì una banca cinematografica, all'interno della quale l'animazione ebbe un trattamento di riguardo. Fu proprio grazie a questi fermenti culturali e all'interno di questa istituzione che si posero le basi per una seria produzione del cinema di animazione, attraverso una politica che favorì inizialmente la creazione di corti cinematografici di animazione ad opera di giovani autori slegati dal contesto e dai canoni vigenti dell'allora cinema iraniano²³.

Il cinema di animazione in Iran

In Paesi le cui cinematografie sono poco note, esiste una produzione di film d'animazione che meriterebbe di essere conosciuta e approfondita. Questo è anche il caso dell'Iran, i cui film d'animazione, pur nei limiti di prodotti in buona parte artigianali, forniscono alcune informazioni sulla situazione cinematografica e sociale di quei Paesi.

Fu molto dopo l'arrivo del cinema in Iran che si iniziò a diffondere anche una cultura del cinema animato: "fu un colonnello d'aviazione, Jafar Tejaratchi, a sperimentare per primo in Iran le tecniche del cinema fotogramma-per-fotogramma. I suoi brevi esercizi in bianco e nero risalgono al 1948"²⁴. L'ambiente politico e culturale che ha caratterizzato la Persia prima e l'Iran successivamente non ci ha permesso di conoscere altri possibili esperimenti o prove legate all'animazione cinematografica nel Paese. Le invasioni, le guerre e le distruzioni hanno fortemente

compromesso la nascita e il mantenimento di archivi, cinematografici e non, che possano avvalorare o certificare esperienze di quel tipo²⁵. Storicamente infatti la storia dell'animazione iraniana parte dalla fine degli anni Cinquanta ed è suddivisa in tre periodi: nascita, da fine anni Cinquanta a fine anni Settanta, “*winter sleep*”²⁶, dagli anni Ottanta ai Novanta, e rinascita, dagli anni Novanta a oggi (culminato con il successo di *Persepolis* di Marjane Satrapi, 2007). Esfandiyâr Ahmadiéh è considerato colui che diede origine a questa storia. Affascinato dalla visione del cinema animato di altri Paesi, “he was so excited about his discovery that he decided to experience it himself. Using a 16 mm Bolex camera, he succeeded in finding a way to animate his drawings”²⁷, producendo nel 1957 *Mollâ Nasreddine*. Nel 1965 Ahmadiéh, Tajaratchi e Nosrat Karimi, l'altro padre del cinema di animazione iraniano, vengono ingaggiati dal Ministry of Art and Culture per organizzare corsi e gestire il primo studio di animazione in Iran. Dall'unione di questi tre uomini vennero prodotti i primi veri e propri film compiuti di animazione iraniana, ponendo le basi per la successiva attività della Kanoon nel settore dell'animazione cinematografica. La vera scoperta dell'animazione da parte del pubblico e soprattutto da parte dei giovani in procinto di dedicarsi al cinema ebbe luogo nel 1966, quando il primo Festival di Teheran presentò le più stimolanti proposte:

Fu questa l'occasione per il risorgere della seconda generazione di animatori iraniani, quella del “Rinascimento”. [...] Della generazione del Rinascimento fecero parte sia autori che operano con continuità, sia autori che si dedicarono ad altre branche dopo una breve esperienza nell'animazione²⁸.

Il CYDCIA richiama giovani artisti e creativi, grafici ed educatori attratti dalle sperimentazioni che l'animazione poteva loro permettere. Negli anni Settanta ci fu l'affermazione e la diffusione del cinema di animazione in Iran, avvenuta soprattutto grazie ad alcuni fondamentali passaggi: “nel 1972 il Festival Cinematografico di Tehran dedicò una sezione all'animazione post-disneyana; nel 1974 fu inaugurato il Centro Iraniano per l'Animazione Sperimentale, cui fu posto a capo Nourredin Zarrinkelk, e nel 1977 l'Università Farabi istituì un corso post-laurea in materia”²⁹. Si contano almeno trenta tra corti e mediometraggi di animazione prodotti dalla Kanoon fra il 1970 e il 1978³⁰. La maggior parte di questi furono visti più all'estero che in Iran, vincendo in festival e concorsi internazionali importanti premi.

1970/1979 Gli autori

Tra le figure di maggior spicco nel panorama dell'animazione iraniana va citato Farshid Mesghali (Isfahan 1940) illustratore, animatore e *graphic designer*. Studente presso l'Università di Teheran, già nel 1968 entrò a far parte della Kanoon, dove, soprattutto, dal 1970 al 1978, produsse molti dei suoi film d'animazione, oltre a illustrazioni di libri per bambini dello stesso istituto. Nel 1970, infatti, esordì con *Mister monster*, un film di denuncia e protesta contro tutto ciò che rappresentava il potere della civiltà tecnologica, mentre risulta essere concettualmente e stilisticamente più “facile” il suo secondo film (sempre dello stesso anno), *Malinteso*. Fu con *Il ragazzo, l'uccello e lo strumento musicale* (1972) che Mesghali vinse uno dei suoi primi premi, al Festival di Venezia, rappresentando la storia di un ragazzo che si aggira per il mondo suonando uno strumento che svela e rivela i sogni e i pensieri delle persone che incrocia. Anche qui dunque una storia tendente alla magia, al fantastico, al simbolo. Seguirono *La città grigia* (1972), *Un verme molto molto buono* (1973, su un verme che vorrebbe essere lodato da tutti, ma va incontro alla sventura), *Guarda ancora* (1974, ricerca di suggerimenti di forme in natura), *Da differenti aspetti* (1979), *Come e perchè* (1985), *Una goccia di sangue una goccia d'olio* (1986)³¹. Mesghali si occupò, più che della struttura drammaturgica, dell'aspetto grafico dei suoi film, tanto che la sua

carriera continuò a Los Angeles, dove fondò il proprio studio di *graphic design*, e partecipò a numerose mostre vincendo premi in tutto il mondo.

Stilisticamente simile a Mesghali, Ali Akbar Sadeghi (Teheran 1937), riconosciuto a livello mondiale come una figura di spicco della cinematografia d'animazione iraniana e grandissimo illustratore, fu autore di numerosi film d'animazione.

He began to teach painting in high school in the 1950s, before entering the university in 1958. His early works were with watercolor, but as of 1959, soon after entering college, he began oil painting and drawing. He initiated a special style in Persian painting, influenced by Coffee House painting, iconography, and traditional Iranian portrait painting, following the Qajar tradition – a mixture of a kind of surrealism, influenced by the art of stained glass. He did his early works in graphics and illustration. He is among the first individuals involved in the Center for the Intellectual Development of Children and the Youth, and was among the founders of the Film Animation department of this institute.

Aside from illustration, he has published a few books for the Center for the Development of Children and the Youth, and has made a few successful films by using his special style in painting.

Films produced by Sadeghi have won more than 15 awards at International Film Festivals. Also, for his book illustrations he has won four international awards³².

Il suo stile è un *mash-up* di tradizione iconografica iraniana e di un surrealismo decorativo unico. Il suo primo film è del 1971, *Sette città*. Qui la particolare tendenza al surrealismo e agli scenari fortemente fantastici come le colline variamente colorate, le torri sparse a decine nel paesaggio, palazzi e scale alla Escher, vulcani che emettono lava che si alza in volo formando arabeschi, dinosauri che si aggirano nella storia, sono la base di una ricerca di linguaggio fortemente espressivo e ispirato a una visione fantastica. Allo stesso tempo però il viaggio del guerriero intorno al mondo e alle “storie” del mondo, dall'antico al moderno tutte costellate di immagini di cuori, vogliono essere la speranza di un risveglio, di un cambiamento e di una salvezza. Successivamente arriva *Tempesta floreale*, ma sarà con *Vantarsi* del 1973, sulle dichiarazioni di guerriglieri di fazioni contrapposte, che arriva al successo. Seguirono *La torre* (1974) e *Malek Khorshid* (1975), su un principe che si innamora del ritratto di una fanciulla. In questo titolo si ritrovano le caratteristiche e le novità introdotte nell'arte animata da Sadeghi. Il segno grafico e la parola irrompono nelle immagini, l'uso di simbolismi richiama continuamente la forte identità persiana così come l'alto valore della morale (il Principe circondato di ricchezze e lusso è incantato di fronte alla bellezza della giovane Principessa). La lacrima del Principe che si trasforma in fiore non rimanda solo all'amore idealizzato ma anche a un risveglio e alla ricerca di valori sicuramente più alti, evidenziati dal volo dell'uccello sul profilo della luna, nella scena successiva. Nel 1977 Sadeghi focalizza la sua esperienza di animatore sul progetto di un film di 25 minuti intitolato *L'albino e la fenice* (tratto dal *Libro dei Re* del poeta persiano Firdusi).

“Un'altra figura fondamentale nella scena iraniana fu Paviz Naderi, cineasta assai più rifinito, che mise in mostra un disegno curiosamente ameboide in film come *Indipendenza* (1973) o *L'uomo e la nuvola* (1975). Dopo un periodo di silenzio, diresse nel 1982 *La mela*”. Nel 1973 partecipò come attore nel film di Abbas Kiarostami *Tadjrebeh*.

Un altro personaggio di spicco fu Morteza Momayyez (Teheran 1936-2005). Illustratore, pittore, insegnante e scrittore che ha giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo del *graphic design* in Iran. Laureatosi nel 1965 presso la Facoltà di Belle Arti di Teheran, abbandona la sua terra per trasferirsi a Parigi dove continua la sua formazione nella progettazione di interni presso l'École Supérieure des Arts Décoratifs. Ben presto, comunque, torna in Iran dove fonda il Dipartimento di Graphic Design presso la facoltà di Belle Arti dove aveva studiato.

He also cooperated as art director and graphic designer with many prestigious literary and artistic journals, including *Farhang o zendegi* (*Culture and Life*, 1969-1978), a periodical published in Tehran by the Secretariat of the High Council of Culture and Art. He made three short animation films, one of which, “Yek noqa-ye sabz” (*A Green Point*, 1972), won the honorary diploma of the Moscow film festival in 1973. He was the set and costume designer for several films and theater productions, including *Still Nature*, 1976, directed by Sohrāb Šahid-Hālet, and a few of plays, including *Dikta va zāvia* (*Dictation and chapbook*), which was staged by Dāvud Rašidi in 1969. He also worked as art director and designer for the Tehran Film Festival from 1973³³.

Momayyez diresse nel 1971 *Quello che fantasticava e quello che agiva*, e due anni dopo *L'uccello della rovina*, apologo sul Male dal disegno incisivo. La fama di Momayyez viaggiò fuori dai confini dell'Iran, e le sue opere furono pubblicate su riviste di *graphic design* di tutto il mondo.

Nonostante si potrebbe credere il contrario, nel panorama dell'animazione iraniana furono numerose anche le donne-regista, una delle quali, forse la prima, fu Nafiseh Riahi. Studentessa di pittura, ceramica e scultura presso istituti inglesi, svizzeri e francesi, ben presto si fece conoscere e riconoscere nel panorama culturale europeo e non, con svariate mostre (in Svizzera, Iran, Francia...). Dal 1966 cominciò a occuparsi di animazione producendo due corti animati per il Ministero delle Arti e della Cultura di Teheran, sei corti per la Kanoon, uno per il comune di Teheran, e uno per l'Unesco nel 1995. Insegnante presso la Facoltà di arti drammatiche di Teheran prima, e docente di lingua francese poi, la sua fu anche una carriera ricca di premi (cinque premi internazionali per i suoi film e le sue illustrazioni) e soprattutto emblema di emancipazione femminile. La carriera filmica di Nafiseh Riahi cominciò nel 1972 con *Quanto so?*, e continuò l'anno successivo con *Arcobaleno*, un tentativo di “illuminare” la cupa e scura realtà quotidiana. Nel 1975 arrivò *La matita viola*, dove un bambino vola con la mente nelle proprie fantasie. Qualche anno dopo, in collaborazione con un'altra donna-regista, Soudabeh Agah, diresse *Da Teheran a Teheran*.

Molti registi di animazione iraniani nacquero come illustratori o pittori, come Nooreddin Zarrinkelk. Nato a Mashhad nel 1937, cominciò la propria carriera come disegnatore e caricaturista per alcuni giornali locali. L'avvicinamento all'animazione arrivò solo negli anni '60, quando grazie alla Kanoon, vinse una borsa di studio che gli permise di frequentare una prestigiosa scuola di animazione in Belgio, dove nel 1970 girò il suo primo film: *Duty First*. Qualche anno dopo, al ritorno in patria, si adoperò affinché il cinema di animazione venisse maggiormente diffuso e conosciuto nel suo Paese. Nel 1973 girò *Associazione d'idee*; nel 1974 *Atal Matal*; nel 1975 quel *Pazzo pazzo pazzo mondo* che gli procurò numerosi premi internazionali e ne sancì la posizione di leader artistico tra i cineasti di animazione iraniani. *Pazzo pazzo pazzo mondo* era basato su un'idea divertente e fuori dal comune, la “personificazione” della carta geografica del mondo: la Scandinavia diviene un animaletto affamato che si mangia la Danimarca, il Borneo e la Nuova Guinea bisticciano per il possesso di Celebes, l'Alaska e la Siberia sono due polli in vena di beccarsi. L'allegoria della litigiosità planetaria non potrebbe essere più ironica.

Nel 1977 fu la volta di *Amir Hamzeh*, una favola, anch'essa raccontata con benevola ironia, a proposito di un cacciatore che libera una principessa trasformata in zebra da un demone. [...] Zarrinkelk confermava la sua dote migliore, la capacità di cogliere con secco umorismo l'essenziale di una situazione, per riproporlo agli spettatori in termini di giudizio morale³⁴.

Conclusioni

È già stato sottolineato come il cinema iraniano si sia evoluto nel decennio 1970/1979 anche partendo dal grande sorpasso che in Iran la produzione iraniana ebbe sul cinema occidentale dal 1965 in poi. Questo continuo contrasto e questa continua competizione sono anche al centro del rapporto fra popolare e artistico, tecnologia e tradizione che nel cinema iraniano e nella produzione legata all'animazione hanno svolto quel compito di "miccia accesa", garantendo un'evoluzione continua di qualità e ricerche stilistiche. In un gioco continuo tra passato e futuro, tradizione e modernità, il cinema di animazione in Iran si situa come delle impronte "che ci precedono o ci inseguono ovunque. [...] Altre sono scomparse da tanto tempo, ma qualcosa ci dice che esistono ancora sepolte, rintracciabili attraverso qualche diversione archeologica del desiderio o del metodo",³⁵.

Marcello Seregni e Giulia Barini

¹ Il presente articolo vuole porsi come introduzione a un tema ancora poco approfondito e certo non analizzabile in poche pagine, ed è stato realizzato congiuntamente dagli autori nell'ambito degli studi teorici e delle ricerche dell'Associazione Culturale Hommelette di Trieste. I primi due paragrafi sono stati scritti da Marcello Seregni, il paragrafo centrale e le conclusioni da entrambi e gli ultimi due paragrafi da Giulia Barini. Gli autori ringraziano per le intuizioni e gli spunti i fondamentali studi di Giannalberto Bendazzi sull'animazione mondiale, la città di Bologna, André Habib.

² Hamid Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 1 "The Artisanal Era, 1897-1941", Durham-London, Duke University Press, 2011, p. 3.

³ H. Reza Sadr, *Iranian cinema: a political history*, London, Tauris, 2006, p. 1.

⁴ Hamid Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2. "The Industrializing Years, 1941-1978", Durham-London, Duke University Press, 2011, p. 1.

⁵ L'Anglo-Persian Institute (API) era stato creato dal British Council, l'ente autonomo dell'Impero Britannico che aveva il compito di diffondere e gestire le attività culturali ed educative inglesi nel Mondo. L'API aveva diverse sedi in Persia e contribuì al diffondersi della cultura e della lingua inglese nel Paese, attraverso i giornali, i libri e altre attività linguistiche, non ultima la visione di film in lingua inglese attraverso l'utilizzo di unità mobili.

⁶ "When Akkasbashi shot the first Iranian moving images, then, the new lantern came to a very traditional Iran. The first films were screened at the royal court in front of a gender-partitioned court audience. Like photography, the history of Iranian cinema began with an audience drawn exclusively from the court and the aristocracy." H. Reza Sadr, *op. cit.*, p. 9.

⁷ "I problemi tecnici dominavano: mancava il personale qualificato, le necessarie attrezzature e persino la pellicola vergine, e a Tehran anche l'energia elettrica scarseggiava in quegli anni", AA.VV., *L'Iran e i suoi schermi*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 46.

⁸ Le vicende di questa parte di storia iraniana sono in verità ancora ambigue. Molti, più che di un aiuto anti-tedesco della Gran Bretagna, sono convinti che le forze inglesi puntarono direttamente al controllo delle risorse dell'Iran anche per mantenere e consolidare l'Anglo-Iranian Oil Company (AIOC, fino al 1935 Anglo-Persian Oil Company, APOC), una delle prime e più grandi potenze petrolifere dell'epoca.

⁹ AA.VV., *op. cit.*, p. 50.

¹⁰ "The artisanal mode of documentary production and exhibition was gradually transformed into a largely statist, hybrid, semi-industrialized mode thanks to the centralizing and modernizing reforms of the Pahlavi shahs, abetted by

the Allied powers' embassies and cultural attachés". H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, cit., p. 49. Sempre Naficy illustra dettagliatamente nello stesso volume, alle pagine 50 e 51, le *Characteristics of the Official Documentary Cinema*.

¹¹ Khatereh Sheibani, *The Poetics of Iranian Cinema: Aesthetics, Modernity and Film After the Revolution*, London, Tauris, 2011, p. 23.

¹² I *Mullah* sono personalità di sesso maschile che ricoprono ruoli di primo piano nella vita delle popolazioni islamiche per via della loro conoscenza teologica e di tutto ciò che concerne la vita e i comandamenti dei mussulmani.

¹³ Article 19, *Unveiled: Art and Censorship in Iran*, London, ARTICLE 19 MENA Programme, 2006, p. 20.

¹⁴ Si veda in proposito l'interessante elenco del codice di censura emanato dal Ministero dell'Interno iraniano negli anni Cinquanta e pubblicato in H. Reza Sadr, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵ Jamsheed Akrami, "The Blighted Spring: Iranian Political Cinema in the 1970s" in John D.H. Downing, *Film and Politics in the Third World*, New York, Praeger Publishers, 1987, p. 132.

¹⁶ Principali autori del filone furono Parviz Kimiavi, Kamran Shirdel, Hazhir Darysh, Daryush Mehriju.

¹⁷ "The number of productions [...] steadily increased up to, for instance, 90 film in 1973 [...]. In 1978, the year of the Revolution, this fell to 18", in K. Sheibani, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸ Gianni Rondolino, *Storia del cinema d'animazione*, Torino, Einaudi, 1974

¹⁹ Come si può leggere nello statuto dell'organizzazione "Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults (IIDCYA) or as it is better known 'Kanoon' is a governmental institution with a wide range of cultural and artistic activities in the field of mental and cultural development of children and young adults among its tasks", <http://www.kanoonparvaresh.com/84/index.asp>.

²⁰ Natalia L. Torsello, *Il cinema persiano*, Roma, Jouvence, p. 187.

²¹ H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, cit., p. 70.

²² H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, cit., p. 406.

²³ "Starting out as a producer of short films and animation, CIDCYA employed few directors and animators in the beginning but its early results were very different from the commercial films of the period", H. Reza Sadr, *op. cit.*, 2006, p. 226.

²⁴ Giannalberto Bendazzi, *Cartoons: il cinema d'animazione, 1888-1988*, Venezia, Marsilio, 1988, p. 561. Altre fonti attestano i primi lavori di Tejaratchi agli inizi degli anni Cinquanta, al suo ritorno da un periodo di studio all'estero. "The 'first generation' were the pioneers of native Iranian animation, like Nosratolah Karimi and air force colonel Jafar Tejaratchi, who trained at the Prague studios of Kratky Film in the 1950s", Jim Knox, "Cacti Blossom in a Desert: Some Short Films of Abbas Kiarostami", *Senses of Cinema*, n. 29, 2003, http://sensesofcinema.com/2003/29/abbas-kiarostami/kiarostami_shorts/. Oppure "Jafar Teharatchi who was later joined by filmmakers Esphandiar Ahmadih and Parviz Osanloo, made the first frame-by-frame, animated films in Iran in the late 1950s", Jean Ann Wright, *Animation Writing and Development: from Script Development to Pitch*, Oxford, Focal, 2005, p. 33.

²⁵ La Persia rappresenta uno dei luoghi più fecondi per ritrovamenti preistorici e archeologici. Proprio in territorio persiano, precisamente a Shahr-i Sokhta, è stato rinvenuto quello che è conosciuto come uno dei primi esempi di animazione: una ciotola di terracotta riportava una serie di immagini di una capra, simili alla successione degli odierni fotogrammi. Il reperto è antico di circa 5000 anni. Un interessante studio sulle figurazioni della ciotola di Shahr-i Sokhta è il testo di Massimo Vidale e Andrea Pennici, *Viaggio intorno alla mia ciotola: evoluzione tecnologica e comunicazione non verbale in una sequenza ceramica dell'età del Bronzo*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995.

²⁶ È stato Nourredin Zarrinkelk, considerato uno dei padri dell'animazione iraniana, a definire questo secondo periodo con questo termine.

²⁷ Nourredin Zarrinkelk, *History of Iranian Animation*, <http://www.zarrinkelk.com/eng/animation.html>.

²⁸ G. Bendazzi, *op. cit.*

²⁹ AA.VV., *op. cit.*, p. 54.

³⁰ Il dato è preso da "The Kanoon production", una serie di quattro dvd realizzati dalla stessa Kanoon, contenenti i *trailers* di tutti i film da loro prodotti, di animazione e non, dal 1970 al 1999.

³¹ G. Bendazzi, *op. cit.*

³² Ryan Ball, "Oldest Animation Discovered in Iran", *Animation Magazine*, 2008, <http://www.animationmagazine.net/features/oldest-animation-discovered-in-iran/>.

³³ Encyclopædia Iranica <http://www.iranicaonline.org/articles/momayyez-morteza>

³⁴ G. Bendazzi, *op. cit.*

³⁵ Georges Didi-Hubermann, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino, Bollati Boringhieri, p. 9.



Sotto analisi

Il corpo dello Stato

The Wrestler e la fine del superomismo americano

L'attacco al World Trade Center dell'11 settembre 2001 ha provocato un cambiamento di enorme rilevanza culturale a livello mondiale, diffondendo una condizione di paura e incertezza che ha segnato il clima sociale e politico (inter)nazionale di inizio secolo¹. A un Paese e, più generalmente, a un Occidente ferito e traumatizzato, bisognoso di sicurezza e protezione quanto di incoraggiamento e reattività, rispondeva un'ideologia nazionalpopolare rilanciata dai media e specialmente dal cinema di genere, da sempre importante mezzo di rappresentazione di una società, capace d'influenzare – attraverso forme narrative canonizzate, efficaci e accattivanti – credenze, valori e costumi, orientando in maniera più o meno diretta l'opinione pubblica².

Nei primi anni Duemila, con il Presidente Bush, il suo atteggiamento, la sua politica e l'immagine mediatica promossa³, tornava in auge il (super)uomo tipico degli anni Ottanta. Come con Reagan gli Stati Uniti ri-vedevano nell'estero (e in particolare nel mondo arabo come un tempo nell'Unione Sovietica) una minaccia da controllare e contrastare. Il modello di uomo e americano era quindi nuovamente l'eroe patriottico, impavido, virile, legato ai valori tradizionali, pronto a intervenire per *la* giusta causa e per questo sempre vittorioso. La sua incarnazione cinematografica si ritrovava nei muscoli, nel coraggio e nella forza bruta di Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis e Sylvester Stallone, vent'anni prima emblemi della mascolinità a stelle e strisce⁴ e non a caso ora protagonisti di nuovi capitoli delle rispettive saghe di riferimento: *Terminator 3: le macchine ribelli* (*Terminator 3: Rise of the Machines*, Jonathan Mostow, 2003), *Die Hard – Vivere o morire* (*Live Free or Die Hard*, Len Wiseman, 2007), *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006) o *John Rambo* (*Rambo*, Sylvester Stallone, 2008).

Ma spesso il cinema è riuscito anche a ribaltare tali elementi nazionalistici allo scopo di riflettere e far riflettere sulla condizione dell'uomo (americano) contemporaneo e sulle condizioni della sua Nazione dopo la catastrofe⁵. *The Wrestler* (Darren Aronofsky, 2008) in particolare ha destrutturato il modello superomista sopra descritto, "emblema [di un Paese] che preferiva alla sfida del cambiamento la rappresentazione mediatica dell'illusorio e autoconsolatorio trionfo sul nemico"⁶, facendosi sentore di quella rottura culturale (evidentemente già presente nel tessuto comunitario) che si sarebbe manifestata di lì a poco con la nuova America – almeno temporaneamente – più adulta, matura e riflessiva promossa (e promessa) dalla politica di Obama. Attraverso la storia di Randy "The Ram" Robinson, Aronofsky ha costruito uno dei più sentiti e veritieri ritratti degli Stati Uniti di quegli anni, che – sconvolti e segnati dagli eventi – si erano

lasciati (nuovamente) sedurre dal mito di un determinato tipo di corpo come emblema dello spirito del Paese, per ritrovarsi poi a constatare la naturale fragilità insita nell'essere umano.

Per fare questo il regista ha giocato contemporaneamente sul piano iconico e su quello narrativo, con un lavoro sul rapporto realtà/finzione dentro e fuori dal film che arricchisce l'opera di significati ulteriori. Sin dalle prime inquadrature, l'autore costruisce un interessante legame con il passato, offrendo allo spettatore – nel tempo dei titoli di testa – le informazioni necessarie per entrare nel vivo della vicenda. Assistiamo a un rapido susseguirsi di materiale promozionale e ritagli di giornale, accompagnato da commenti fuori campo di cronisti, il tutto sulle note di *Bang Your Head* dei Quiet Riot, noto gruppo *heavy metal* degli Ottanta. Dissolvenza al nero. La scena si riapre vent'anni dopo sui gravi colpi di tosse del protagonista, seduto nell'angolo di uno spogliatoio con le spalle alla macchina da presa. L'organizzatore del *match* appena conclusosi gli dà il denaro guadagnato scusandosi per l'esiguo incasso: risulta evidente che il protagonista è un malconcio campione di wrestling, ora sul viale del tramonto.

Ne *Il mondo del catch*, Roland Barthes definiva tale attività “uno spettacolo eccessivo”⁷, nel quale non importa “quello che [si] vede ma quello che [si] crede”⁸, dove, come nel teatro antico o nella Commedia dell'arte, “ogni tipo fisico esprime all'eccesso la parte che è stata assegnata al lottatore”⁹, i cui atti risponderanno perfettamente all'essenza del personaggio espressa sin da costumi e atteggiamenti¹⁰. Viene così a inscenarsi l'ennesima variante dell'arcaica lotta tra il Bene e il Male in America, una lotta “di natura para-politica, il cattivo lottatore venendo sempre ritenuto un ‘Rosso’”¹¹ che ha il fine di “mimare un concetto puramente morale: la giustizia”¹², per cui alla fine il Bene, nonostante la sua apparente (iniziale) sconfitta, ha sempre la meglio. Questo spettacolo sportivo (o sport spettacolare, come dir si voglia) una ventina di anni fa trovava, grazie alla televisione via cavo, il suo canale di diffusione ideale, ottenendo un'incredibile successo e facendosi forma di intrattenimento popolare per antonomasia, i cui attori/personaggi non erano che la personificazione perfetta dell'ipertrofismo esasperato e dell'eccesso esibito a tutti i costi tipici di quel decennio¹³, e che si rivelava non troppo lontana dai modelli estetici cinematografici citati in precedenza.

Non è dunque casuale che Aronosfky abbia scelto per la parte di “The Ram” Mickey Rourke, *sex symbol* ribelle e dannato della Hollywood patinata di circa vent'anni fa, che l'aveva consacrato a stella con ruoli passati alla storia per il suo (presunto) conturbante richiamo per l'immaginario femminile, “effigie ruvida [...] di un sesso forte in grado di gestire i propri fantasmi [...], di sconfiggere i cattivi [...] e di sottomettere la femmina”¹⁴, come ne *L'anno del dragone* (*Year of the Dragon*, Michael Cimino, 1985), *9 settimane e 1/2* (*9½ Weeks*, Adrian Lyne, 1986) o *Angel Heart – Ascensore per l'inferno* (*Angel Heart*, Alan Parker, 1987). Ma Rourke è anche e soprattutto il segno evidente di un cortocircuito nella logica divistica tipica del cinema statunitense. Il presunto uso di droghe, alcol e vari processi portarono su di lui l'attenzione di un'industria dello spettacolo – e di un'America – ancora castigata e castigatrice: nei primi anni Novanta la sua carriera ebbe così un tracollo e l'attore tornò a coltivare la sua vecchia passione per il pugilato, in una forma di autodistruttivo sfogo di rabbia e frustrazioni da tempo celate dietro alla maschera del suo “personaggio”, venendo in tal modo a porre fine alla sua immagine mediatica. Deturpato dalla violenza dello sport praticato, Rourke torna a far parlare di sé come attore con *Animal Factory* (Steve Buscemi, 2000) nel ruolo di un galeotto culturista gay, e con *Sin City* (Frank Miller, Robert Rodriguez e Quentin Tarantino, 2005), “ora visibile per ciò che è, una bestia gigantesca, spaventosa, [...] un *elephant man* che non si nasconde (più)”¹⁵, risposta alla “mania hollywoodiana [e non solo] di dissimulare i corpi e le età sotto spessi strati di gomma”¹⁶ o di altre “maschere” di tipo digitale¹⁷, che con *The Wrestler* si presenta in tutta la sua scioccante schiettezza.

Quello esibito sullo schermo è “un ultra-corpo *mancato* che fatica a trovare posto nei meandri di una società che accetta molto poco volentieri i *dropout*, che ti chiede di tornare alla norma, che ti obbliga a fare i conti con regole ben prestabilite, di ferro”¹⁸. Attore e personaggio vengono così a farsi un tutt'uno perché essenzialmente inscindibili, inseparabili. Dice bene infatti Mauro Caron:

entrambi i personaggi hanno avuto una ventina di anni fa un momento di massimo splendore [...]; entrambi hanno poi attraversato un periodo di declino e di oblio [...]; entrambi hanno il viso e il corpo sfigurati dalle prove a cui si sono sottoposti; entrambi ora sono di fronte alla propria seconda occasione: per Rourke di rientrare come stella di prima grandezza nel firmamento del cinema [...], per Randy sdoppiata in un'inconciliabile alternativa: riconsacrare vent'anni dopo il proprio mito sconfiggendo di nuovo lo storico avversario ["Ayatollah", controparte antagonista aggiornata alla situazione americana contemporanea, essendo di origini mediorientali], sfidando la morte per infarto, oppure, sfidando la vita, rifondare la propria esistenza sul rapporto con gli altri [...], sull'amore per una donna, sull'affetto per una figlia [da sempre] negato¹⁹.

Mickey Rourke quindi è Randy Robinson, ma ancora di più Randy Robinson è Mickey Rourke, "un pezzo di carne maciullata", come si definisce il lottatore, che si dà in pasto al pubblico, (s)offrendo ogni volta un personale martirio fisico quanto morale, in un doloroso auto-riscatto alla faccia di chi lo ritiene (o lo vorrebbe) finito, ma destinato comunque a perdere, a rinunciare a qualcosa per salvare il resto. A differenza dell'Harvey Milk di Gus Van Sant (*Milk*, 2008) o del Walt Kowalski eastwoodiano di *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008)²⁰, per i quali il sacrificio rivela il suo senso nell'offerta del proprio corpo per gli altri²¹, "The Ram" si immola per se stesso, per restare quello che è (stato): una leggenda nel suo campo, un campione che ancora vive delle grida del pubblico, a cui – da uomo di spettacolo quale è Randy Robinson/Mickey Rourke – non sa e non vuole rinunciare, a costo di mettere a repentaglio la sua stessa vita²². Tale dimensione semi-cristologica²³ viene richiamata esplicitamente nel film da Pam, la più che amica del lottatore che, viste le sue cicatrici orgogliosamente esibite, lo definisce un "ariete sacrificale", paragonandolo al Gesù de *La passione di Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004)²⁴.

Il personaggio femminile è una figura centrale nella pellicola. Non solo è il motore che scatena in Randy l'iniziale desiderio di abbandonare il *ring* una volta ripresosi dall'infarto, ma viene anche a incarnare un'immagine uguale ma contraria del protagonista. Come "The Ram" anche lei ha una doppia "identità": di giorno madre *single* acqua e sapone, di notte spogliarellista di nome Cassidy in uno *strip-club*. Pam impersona cioè il mito maschile della donna per eccellenza: bella, seduttiva e generosamente offrendosi, un modello coltivato dall'industria dello spettacolo – e in particolare, da più di vent'anni a questa parte, dalla televisione²⁵ – a cui però ormai non riesce più a rispondere, a causa dell'età che avanza e che lascia i segni sul corpo, come per Randy strumento del proprio lavoro, oggetto "offerto al *voyerismo* e al desiderio (di violenza o di sesso, comunque di potere)"²⁶. In maniera provocante, Cassidy si aggira per il locale cercando di abbordare i clienti, vedendosi però regolarmente preferire colleghe più giovani; l'unico momento in cui riesce ancora ad attirare su di sé gli occhi del pubblico è quando sale sul palco (come "The Ram" sul *ring*), ingaggiando l'ennesima battaglia contro un tempo che, se una volta credeva di poter controllare e fermare, ora le si presenta in tutta la sua inesorabile caducità. Anche lei in definitiva, come Randy, è un relitto del suo tempo, di cui ha assunto su di sé i modelli e i riferimenti, dei quali ora si trova a dover constatare la fallimentare fine, salvo che nei ricordi nostalgici della propria giovinezza. Questo aspetto si delinea chiaramente nel dialogo tra i due al bar durante il loro primo incontro di giorno, dopo che Pam si è offerta di accompagnare Randy a cercare un regalo (non a caso in un negozio *vintage*) per la figlia con cui lui vuole riconciliarsi. Seduti al banco i due intonano *Round and Round* dei Ratt (altro gruppo *heavy metal* anni Ottanta) e rivangano i nomi dei propri musicisti preferiti di un tempo²⁷. Al che Randy constata, ricevendo una risata di consenso da lei: "Poi quel frocetto di Cobain ha rovinato tutto. L'ho odiata, quella merda degli anni Novanta!". Ed è in questa risata che si rivela lo scarto tra i due, che pone chiaramente le rispettive condotte di vita e identità in opposizione l'una all'altra. La donna vive due vite parallele, che non si sovrappongono mai: ha infatti posto un confine invalicabile tra la vita sul palco e quella vera, e proprio per questo motivo inizialmente respinge Randy che la vorrebbe al suo fianco²⁸. "Diversificata, multiforme, camaleontica, Cassidy gioca su più tavoli e vince, perché è riuscita a fare della schizofrenia – la

strategia esistenziale tipicamente post-moderna – una netta giustapposizione di ruoli da cui entrare e uscire in maniera funzionale ai suoi scopi e ai suoi obiettivi”²⁹. A differenza di lei, “The Ram” si dimostra incapace di scindere la vita vera da quella fittizia; egli vive in un tutt’uno con il suo personaggio, “in una sorta di egocentrismo cieco che segna la radicale incapacità di ‘vedere’ i bisogni degli altri”³⁰. Non per niente porta in macchina la sua *action-figure*³¹, gioca assieme al figlio di un vicino con un Nintendo anni Ottanta a un videogioco di wrestling nella parte di se stesso e, dovendo scegliere un regalo per la figlia, compra ciò che piace a lui. Al di fuori di sé non sa essere assolutamente nessun altro, tanto che, durante i turni di lavoro in un supermercato come commesso al settore rosticceria³² – impiego necessario per sbarcare il lunario –, “nascostosi” dietro la divisa con un cartellino che riporta il suo vero nome³³, viene comunque riconosciuto da un cliente suo fan. Ormai sconfitto sui vari fronti della vita, Randy, moderno telamone, vive (rin)chiuso in una casa-roulotte ai margini della città, al riparo dal mondo e da un tempo ormai in direzione opposta alla sua, che non riesce ad accettare perché dovrebbe accettare il fatto di perdere la propria aura mitica. Resta dunque così, in attesa dell’occasione di tornare, al suono della “sua” *Sweet Child O’ Mine*³⁴, sul quadrato – l’unico posto dove non si faccia del male –, per dimostrare (a sé dopo l’infarto e agli altri dopo vent’anni) di essere ancora quello di allora, in un rischioso passo nel vuoto verso un destino inevitabile – come per ogni *loser* che si rispetti³⁵ – e ovviamente ignoto. Un salto nel buio come quello che chiude *The Wrestler*, da cui emergono solo i titoli di coda sulla straziante omonima ballata di Bruce Springsteen, la cui scelta come brano di chiusura merita una riflessione.

Il musicista del New Jersey è noto per essere da quarant’anni a questa parte uno dei più significativi cantori di orientamento democratico della *working class* americana, figura di spicco della “contro-cultura” nazionale, narratore di un Paese sempre più complesso e contraddittorio di quello che la maggioranza continua a voler (far) credere che siano gli Stati Uniti. La sua *The Wrestler*, scritta appositamente per il film, ne racchiude in sintesi il significato³⁶. Come lo stesso Springsteen sosteneva in un commento (<http://www.youtube.com/watch?v=qh9NihyBLhI>) che accompagnava l’*iTunes Package* del pezzo:

troviamo la nostra identità nel dolore arrecatoci, nelle ferite e nei posti dove ci sono state inflitte, e trasformiamo tutto in una medaglia, e questo è molto pericoloso. Tutti guardiamo alle cose e alle ferite con un certo orgoglio, sono medaglie per ciò che abbiamo superato. Ma il vero orgoglio non sta tanto nel guardare a questo, ma nel superarlo veramente.

Così la canzone – in cui il protagonista si descrive attraverso una serie di metafore che esprimono un senso di orgogliosa sconfitta³⁷ – si fa manifesto di un preciso stile di vita: il suo è un lottatore incapace di rinunciare alla sfida, che continua la sua battaglia quotidiana non sicuro della vittoria ma spinto dalla necessità di non arrendersi e dalla fede cieca che lo tiene in vita e lo porta a rimettersi in gioco ogni volta, a “bussare a ogni porta”, andarsene “sempre con meno di quello con cui sono venuto”, capace però di far ridere quando “il mio sangue schizza sul pavimento”. Una fede dolorosa e materiale, fisica, fatta di “ossa rotte e lividi da mostrare”, ferite di cui andare fieri, palesi dimostrazioni di una tendenza non a un nichilistico autolesionismo, bensì a rialzare sempre la testa in vista di un ulteriore combattimento, che potrebbe essere l’ultimo ma che, inevitabilmente, va comunque giocato. Il brano è stato inserito – dopo la distribuzione come singolo promozionale – in *Working On a Dream* (2009) uscito a due anni di distanza dalla parentesi pessimista di *Magic*, incentrato sulla denuncia dell’illusoria realtà americana proposta da Bush. Nel disco del 2009, Springsteen racconta una Nazione diversa, capace di guardare al passato e fare meglio i conti con esso per tornare a coltivare più consapevolmente i propri sogni personali e collettivi, motori di un presente che si proietta senza certezze, ma con speranza nel futuro. Un Paese di cui il suo wrestler – come quello di Aronofsky – fa parte, con il suo bagaglio di delusioni e sconfitte e il desiderio vitale di proseguire la sua strada, di “lavorare al (proprio) sogno” appunto, ovunque esso porti.

Il sentore di rottura con la tendenza culturale precedente, descritta in apertura di questo

scritto, torna nuovamente a delinearli. Nel novembre dello stesso anno, Obama veniva nominato alla carica di nuovo Presidente americano. Il cerchio (il “ring”) è così chiuso.

Lapo Gresleri

¹Per uno sguardo d’insieme, ironico e dissacrante, cfr. Michael Moore, *Stupid White Men*, Milano, Mondadori, 2004.

²Risulta qui doveroso il rimando all’indispensabile lavoro di Franco La Polla, in particolare *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Torino, Il Castoro, 2004. Sul cinema americano dopo l’11 settembre, cfr. Andrea Bellavita (a cura di), “Filming (in) America. Raccontare gli Stati Uniti dopo il 9/11”, *Segnocinema*, n. 146, luglio-agosto 2007, pp. 16-32; Andrea Fontana (a cura di), *Il cinema americano dopo l’11 settembre*, Rottoteno, Morpheo edizioni, 2008; Leonardo Gandini, Andrea Bellavita (a cura di), *Ventuno per Undici. Fare cinema dopo l’11 settembre*, Genova, Le Mani, 2008; Roy Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Genova, Le Mani, 2010.

³Si rimanda al provocatorio quanto pungente saggio di Susan Faludi, *Il sesso del potere*, Milano, ISBN Edizioni, 2008.

⁴Si veda in questo senso “Riscoperta del corpo: il ‘fantasy’” in F. La Polla, *op. cit.*, pp. 309-313. Il corpo diventa così una delle dominanti del cinema americano degli anni Ottanta; non a caso uno dei registi più significativi del decennio è David Cronenberg, il cui cinema – più volte definito appunto “corporale” – ha offerto interessanti riflessioni, seppur di valore opposto alle concezioni dominanti, su questo tema e su quello dell’identità (*Videodrome*, 1983; *La mosca*, *The Fly*, 1986 o *Inseparabili*, *Dead Ringers*, 1988).

⁵Si pensi ad esempio a come proprio gli stessi Stallone, Schwarzenegger e Willis siano ormai relegati alle testosteronespaccate delle autoparodie: *I mercenari – The Expendables* (*The Expendables*, Sylvester Stallone, 2010) e *I mercenari 2* (*The Expendables 2*, Simon West, 2012). Oppure, con uno sguardo più ampio, al recente cinema supereroistico e alla rilettura che fa dell’icona del supereroe. Cfr. in merito Andrea Fontana, “Il genere super-eroistico: un sentire fantapolitico?”, in A. Fontana (a cura di), *op. cit.*, pp. 117-128. Su casi specifici, cfr. Lapo Gresleri, “Lotta di una minoranza per la propria affermazione sociale – La trilogia *X-Men* alla luce dell’11 settembre”, *Fermenti*, n. 238, 2012, pp. 431-441 oppure le acute riflessioni di Roberto Escobar in merito alla nuova (e inedita) fragilità del Batman di Christopher Nolan: “Batman il populista”, *Il Sole 24 Ore*, n. 270, 30 settembre 2012, p. 39.

⁶Mauro Caron, “*The Wrestler*”, *Segnocinema*, n. 157, maggio-giugno 2009, p. 37.

⁷Roland Barthes, “Il mondo del catch”, in Id., *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, 1994, p. 5.

⁸*Ibidem*.

⁹*Ivi*, p. 6.

¹⁰*Ivi*, pp. 6-7.

¹¹*Ivi*, p. 13. Si pensi in questo senso all’emblematico Nikolai Volkoff, lottatore di origini croate che negli anni Ottanta impersonava il russo comunista cattivo (con tanto di colbacco nero con stella rossa), passato poi tra i “buoni” a fine decennio, con la conclusione della Guerra Fredda.

¹²*Ivi*, p. 11.

¹³Basti pensare a Hulk Hogan, Ted DiBiase, Tiger Mask, “Macho Man” Randy Savage, Mr. T, Hacksaw Jim Duggan, Brutus “The Barber” Beefcake, Ultimate Warrior, Shawn Michaels o Marty Jannetty.

¹⁴Pier Maria Bocchi, “Mickey Rourke: la bestia è fuori”, *Cineforum*, n. 483, aprile 2009, p. 19.

¹⁵*Ivi*, p. 20.

¹⁶Michele Guerra, “*The Wrestler* e *Gran Torino* – I corpi e i film del cinema di adesso”, *Cineforum*, n. 487, settembre 2009, p. 46.

¹⁷Ci si riferisce qui alla tecnica del *motion/performance capture* che, se da una parte aumenta le potenzialità tecniche del cinema digitale (come hanno dimostrato gli avatar di James Cameron), dall'altra si fa sintomo dell'attuale tendenza a ricercare esasperatamente una sempiterna bellezza e giovinezza. Si veda l'interessante articolo di Cristina Jandelli su questa tecnica nel film di Cameron: "Avatar", *Segnocinema*, n. 162, marzo-aprile 2010, p. 76.

¹⁸Maurizio Inchingoli, "The Wrestler", *Filmcritica*, n. 594, aprile 2009, p. 203.

¹⁹M. Caron, *op. cit.*, p. 37.

²⁰Film comparabili a *The Wrestler* per la riflessione e rappresentazione di un corpo *altro*, lontano dalle logiche hollywoodiane contemporanee e il concetto di sacrificio, di immolazione che hanno in comune. Si veda, ad esempio, M. Guerra, *op. cit.* e Silvia Colombo, "The Wrestler", *Panoramiche*, n. 48, 2009, pp. 40-41.

²¹Milk per la comunità gay americana, Kowalski per il giovane Thao e la sua famiglia (ed estendendo il discorso, per un'America più tollerante), segni entrambi di una discrepanza dai riferimenti culturali maggioritari di quegli anni, sentori della necessità di cambiamento ormai diffusa nel Paese sul finire del primo decennio del nuovo secolo.

²²Come gli si palesa chiaramente in una delle scene più strazianti del film, al raduno di vecchie stelle del wrestling. Qui Randy, seduto a un anonimo tavolino nella non casuale sede dell'American Legion a firmare foto per i fan in cambio di pochi dollari, in una serie di rapide soggettive sofferma lo sguardo sui colleghi "caduti", sciancati o semi-paralizzati rottami di un sogno americano ormai andato perduto, che come reduci militari (del Vietnam, del Golfo, dell'Afghanistan o di altre guerre non fa differenza), constatano tragicamente la loro sconfitta, forse non ideologica, ma certamente fisica e morale.

²³Jonny Costantino ne offre un'interessante analisi a livello metaforico e iconografico nel suo "Passione d'un corpo glorioso", *Cineforum*, n. 483, aprile 2009, pp. 16-18.

²⁴La versione più corporale (e *splatter*) dell'episodio evangelico, portato sullo schermo proprio da un altro simbolo della mascolinità anni Ottanta.

²⁵Un esempio per tutti, le italianissime ragazze Fast-Food – calchi perfetti delle maggiorate americane – di *Drive In* (Italia 1, 1983-1988).

²⁶M. Caron, *op. cit.*, p. 37.

²⁷Che compongono una colonna sonora più che azzeccata, ricca com'è di quelle musiche "fuori dal tempo, testosteroneiche, gonfiate a dismisura, ultra-eccessive, di gruppi dello stantio rock degli anni '80 ormai passati di moda" (M. Inchingoli, *op. cit.*, p. 203), tra cui i Rhino Bucket, gli Slaughters, gli Scorpions e i già nominati Quiet Riot e Ratt.

²⁸"Nessun contatto coi clienti" gli ripete, pur sapendo che Randy è qualcosa di più.

²⁹S. Colombo, *op. cit.*, p. 41.

³⁰*Ibidem.*

³¹Che regala poi al figlio di Pam, ennesima dimostrazione del suo legame con la propria immagine/icona.

³²Quindi manipolatore di altra "carne maciullata".

³³Non Randy bensì Robin, in inglese anche "pettiroso", a contrastare il suo nome d'arte e la sua possente mole.

³⁴Va sottolineato che Rourke usava lo stesso pezzo dei Guns N' Roses per accompagnare il suo ingresso durante la sua carriera pugilistica. Da sempre fan del gruppo americano, l'attore rende evidentemente omaggio all'amico cantante Axl Rose con l'acconciatura scelta per il film, così come, nel già citato dialogo con Pam al bar, quando lei nomina i Mötley Crüe – band rivale degli autori di *Sweet Child O' Mine* – lui replica: "i Guns non si battono".

³⁵Il rimando al protagonista di *Una faccia piena di pugni* (*Requiem for a Heavyweight*, Ralph Nelson, 1962) è evidente.

³⁶Come già fatto in passato per *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993).

³⁷“A one trick pony in the field so happy and free”, “a one-legged dog makin’ his way down the street”, “a scarecrow filled with nothing but dust and weeds”, “a one armed man punchin’ at nothing but the breeze”, “a one legged man tryin’ to dance his way free”.

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Art and Media Files

Shots

Our project aims at developing a new tool for the analysis and critique of audiovisual texts which will be able to work in an easy, straightforward and effective way. The need for this new tool becomes clear when taking into account the level of unsuitableness of various existing tools available to scholars and film critics nowadays. Until a few decades ago, film analysis was limited to watching the film itself in a theatre. There was no possibility of stopping the film to focus on a transition while it was running. It was impossible to watch a scene over and over again and it seemed unthinkable to focus on one shot at the time. Therefore, critical work was mainly based on subjective reactions and mnemonic skills of the scholars themselves rather than on an accurate analytical work.

It's true that these issues have been mostly overcome since images can be transferred from film itself onto a magnetic or optical device. This process has given the audience the chance to enjoy films in private mode (either in slow motion or fast-forwarding it, going backwards or freezing a certain frame of the film). At the same time, the possibilities provided by these kind of tools are not wide enough to allow an easy and precise analysis of cinematic communication codes and of the basic elements forming narrative structures of a film.

These technological tools prove to be useless if applied to Film Studies especially when we move from film analysis to the writing and the reception of a critical text – whether this is a written text or spoken presentation or a lecture. In fact, we all know how difficult it is to evolve from spoken language especially when it comes to developing a written critical text. Spoken language is substantially different from film language. Film language is often easier to explain through indirect references and evocative and visual images even if frames and pictures are restricted to fragments of the film itself.

However things are changing now, thanks to research and innovation in the field of digital technologies and its IT applications. New tools have recently appeared which can allow different languages (cinematic, spoken etc.) to be recombined into a hypertextual environment. These new tools might finally break the deadlock we have been talking about so far.

The possibility of overcoming the limits which are presently restricting text analysis to mere statistics or to accounts of purely taxonomic criteria (type and duration of takes, camera movements, recurrence of settings etc..) is still missing. These processes are made more easily accessible by modern IT, but at the same time they are not necessarily so interesting from a scientific point of view. We think that is necessary to develop a deeper ability to control structural elements of filmic language, especially from a qualitative (rather than from a

quantitative) point of view. The aim would be to get to the point where will be able to analyse texts in their real essence, in their fundamental, essential aspects making the analysis of a film a holistic process which goes beyond the mere sum of its parts.

This is the reason why the first step of our project will be focusing on the relationship between Film Studies and IT tools with particular reference to specific softwares which are currently in use (like Lignes de temps, or CineMetrics). We will focus on the way they work and on the way they produce results. The second part of the project will be devoted to the devising of a new piece of software which will enable scholars to overcome the limitations of current tools. In this regard, it is worth mentioning some other pieces of existing software that we will take in account while designing the new one. Editing tools for any kind of audiovisual work and workflows - like AVID, Apple Final Cut, Adobe Première – are programs which are able to process images and sound on a virtual level, making it possible to put together the fragmented structure of a movie after the shooting and according to a script.

Our aim is to adopt the same operational mode of these existing softwares as a starting point of a transformational process which will be reversing its results. Starting from a tool designed to perform editing we will result having a new tool for fragmenting and analyzing the footage: this process is not just a change of sign (from '+' to '-'), turning a sum into a subtraction, but it is rather to be considered as an “inversion of chronology” (or of the so-called arrow of time) in the sense of going backwards through all different filmmaking stages, pointing out the essential processes lying behind it.

This part of the project – which we think it will to be the most difficult one – has to be considered as an operation of “inverse engineering”: i.e. not just as an analytic phase but also a phase where the critical text in itself is formed. However, this time the text will be strictly connected – i.e. on the same physical support – to the object which it is investigating upon. This is actually the most crucial point of the project: we will end up having just one tool which is producing a synthesis of several different functions dedicated to different linguistic codes. The same tool will be also devoted to producing the unifying structure which gives shape to the expression and interaction of the different functions, without them being affected in its “easy-to-use-ness”.

As far as the visual part is concerned, the project will aim at enhancing existing tools which are creating new methods for editing analysis, especially in relation to duration, pace and visual transitions, elements which are creating connections between shots and scenes. All this will be made both in sequence and in parallel, on the same movie or on the comparison between different movies.

Another aspect that has been neglected so far is the inner composition of a single shot, especially in regards to its semantic aspects as connected with the inner balance and the compositional dynamic of an image. Graphic tools, like plotters or superimposable grids will be developed with the aim of drawing attention to single parts of the shot, selectively magnifying single iconographic elements. This possibility – if it will be developed further in a second time – will also allow face recognition and it will work selectively inside the movie detecting, for example, the presence of a specific actor.

As for the analysis of different direction styles, we would like to achieve the possibility of turning the tridimensional image of a scene into its planimetric representation with the aim of identifying the “decoupage” structure which is related to the position of actors and the movements of the camera. Another automatic tool we aim to develop is related to the recognition of light levels (light/shadow contrast), the arrangement of lights on the set (planimetry) and the different types of lenses used during the shooting, just to name some of the more relevant aspects. Anyway, we are aware that all the aspects related to this project will always be likely to

be improved and enhanced in a second time.

Regarding the sound, the development of this software will be more articulated and more complex, as very little has been devised in the audiovisual area so far. Then, we will have to design a tool for “de-mixing”, which is the breaking down of the soundtrack into its main parts through frequency filters: speech, music and sound effects. This issue is particularly interesting from a scientific viewpoint in terms of relationship between sound and image. This relationship has so far been addressed just in an empiric and superficial way.

What we endeavour to obtain through the visualisation of the different soundtracks in parallel with the visual track is a “spatialization” of time through graphic representation of sounds. Thus, we could show that in a close relationship between sound and image, even image can be considered as creating a “visual score”. Moreover, in relation just to music, this tool could point out the segmentation of the soundtrack (e.g. by automatically transcribing the score from the soundtrack) which could enable users to identify the different themes and their progression, emphasizing the different music configurations throughout the movie. This aspect could be further developed by adding sketches, working notes, music scripts, and recorded material of different nature. In other words, we could come up with a structure of the soundtrack that encompasses all its implementational stages and even the possibility of comparing different versions of it.

Finally, by the end of the two-years research, we hope to succeed in devising a piece of software. This will first be designed as a prototype to then undergo a testing phase before being actively used.

Mario Brenta



Art and Media Files

A Digital Way for Film Studies & Soundscape Retrieval

Cinema scholars and various experts maintain we are going through a “phase of convergence”. Philip Rosen, William J. Mitchell, Henry Jenkins¹ make reference to a convergence relating cinematic creation and editing first, but also to the “inner life” of cinematographic archives and movie theaters. Digital tools do not only modify the way a movie is created – times and ways of shooting; editing and post-production – but they also affect the way of considering these phases, which are no longer seen as isolated but as pieces fitting together and integrated as a group.

The fact that digital media are now flexible and easy to be integrated has opened new possibilities in cinematic workflow as well. In the years 2000 to 2005, digital technology were radicalized and extensively used in editing and special effects whereas it is used in just 40% of the movies as far as color correction is concerned.

Subsequently, the cases of digital color correction definitely increased and the digital projection of films began to be widespread. In 2003 the total number of D-screens (digital screens) was 1,000 all over the world: this number rose to 4,000 in 2006, up to 7,000 in 2008.

The total amount of digital movie theaters increased (up to 25,000) in the next two years, between 2009 and 2010: this was partly due to *Avatar* (2009) by James Cameron.

This quota doubled (50,000 units) later in 2011, 18,000 of which were sold in Europe (52% of screens) and about 20,000 in the US. Moreover, the total number of 3D projection has also increased as ca. 30,000 movie theaters are equipped 3D apparatuses².

Digitalization also affects the artistic heritage. As a matter of fact, several digital portals have been created: some of them are dedicated to music or libraries, some other to digitalization of archives, to the relationship between the Internet and museums and finally to the so-called “geo-portals” or, more generally, sites dedicated to territorial development³. Peter Wollen’s research⁴ – followed by Edmond Couchot’s and Norbert Hillaire’s – has first highlight the total interaction among these elements in a “liaison de tous vers tous⁵”.

Digital archives constantly take on new functions: they are no longer seen as “warehouses” aimed at preserving works of art, but as spaces dedicated to virtual exhibitions, direct access and privileged place to relate users and artwork. Bernard Deloche considers the current relationship between technology and documents as the basis for establishing a *musée virtuel*⁶, which – as the name itself suggests – fosters the merging between the concepts of ‘archive’ and ‘museum’. A sort

of “museum 2.0⁷” where the “viewing” mixes with the “navigating”, the contemplating with a denotative look and finally effective investigating with initial perfunctory view.

Recently, the influence created from the application of digital tools has experienced a first, albeit limited, developmental stage also in the context of film studies. The introduction of software tools represents potentially one of the most prolific ways to develop the analysis of audiovisual products. A kind of “Digital Way” for Film Studies which can combine common visual analysis and interpretation of the film with a new form of filmological observation of the text based on tools arising from new technologies, and functional to automated processes of information retrieval and segmentation of the film.

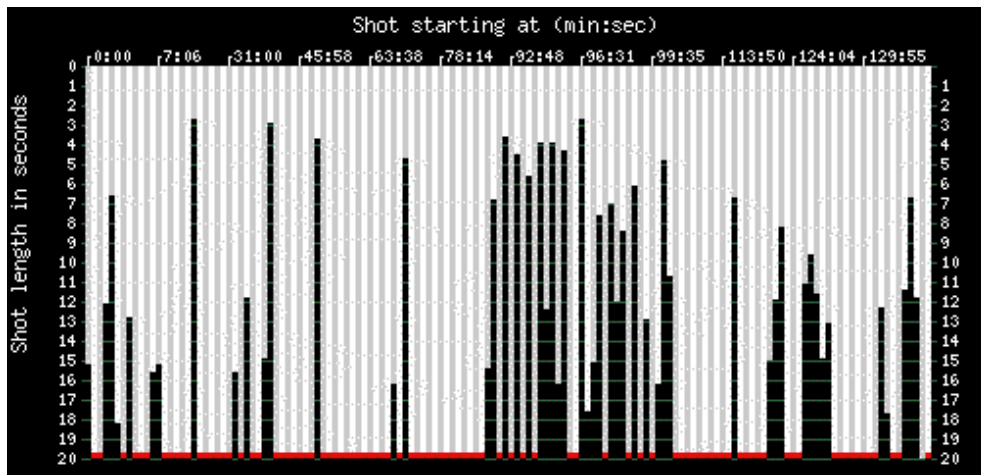
According to Katherine Hayles, “virtuality is the cultural perception that material objects are interpenetrated by information patterns⁸” and a kind of text analysis based on statistical aspects (such as type and duration of the shots, camera movements, kind of settings) becomes now a new possibility to interact with the cinematic text. It is now possible to work on film decomposition/factorization based on certain computer coordinates (or patterns), and also to film virtual-analytical *reworking*, moving film analysis on more qualitative aspects than quantitative ones, extending the statistical aspects to the possibility of their interpretation, and facing the text as it actually is, in the organic structure that makes it something unique, something that transcends the sum of its individual components.

In the early 2000s, Lino Micciché⁹ highlighted the importance of the development of film studies to understand and bring out the “complex structure” of the cinematic text (based on “Literary-theatrical”, “musical-sound”, “artistic-visual” elements). Micciché seems to have thrown a perfect bridge between new technologies and their placement within film analysis, trying to bring the “surface spectator” to become “depth spectator”. Today, the need evidenced by Micciché seems to be able to find a perfect supporter in digital tools and in their ability to facilitate the analysis of the filmic text.

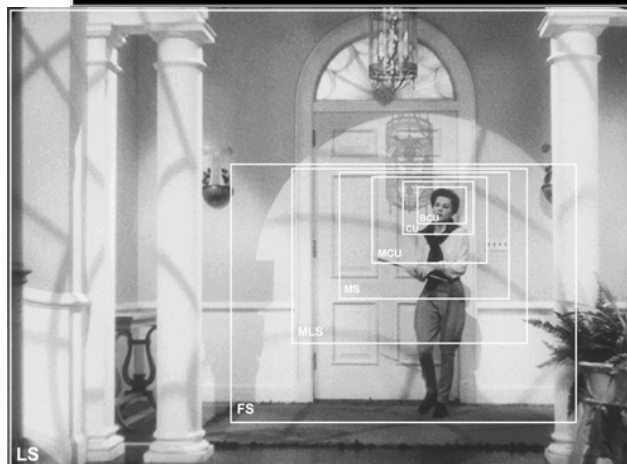
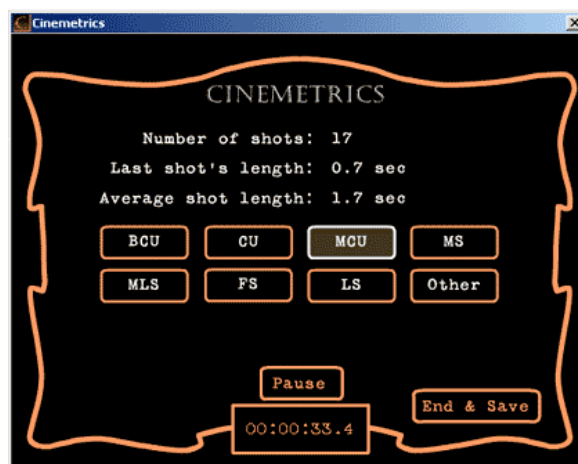
Clearly, the introduction of the digital component has not yet reached a definite stabilization into film studies processes; and also the film, as a medium, shows signs of a state of indefiniteness when analyzed through digital tools. Anne Friedberg highlights the current provisional state of film theory, which is now in a transition phase. The film becomes a storage device, conforming its nature to the nature of the medium, thus given not only by the film itself, but also by the DVD, the database or the digital server, as also indicated by Leonardo Quaresima and Valentina Re¹⁰. The spectator, as a scholar, can use the film archives and could intervene directly on the medium, on its content, i.e. manipulating the order of sequences¹¹.

The concepts promoted by Barry Salt¹² about the measurement of ASL, the average shot length, which has been developed since the Nineties, have found concreteness in the work of Yuri Tsivian and of *CineMetrics* in particular (www.cinemetrics.lv). Some hypermedia analysis have been focussed especially on the breakdown of the film in number of shots, on the calculation of the duration of individual shots and the average length of them, also allowing a first level of graphic annotation regarding the frame to define the different elements which form the composition. The database of film, analysed with this tool, has about 6000 titles and many scholars of history of cinema and of film studies, such as David Bordwell, Charles O’Brien and Adriano Aprà¹³ have used this tool for further film analysis.

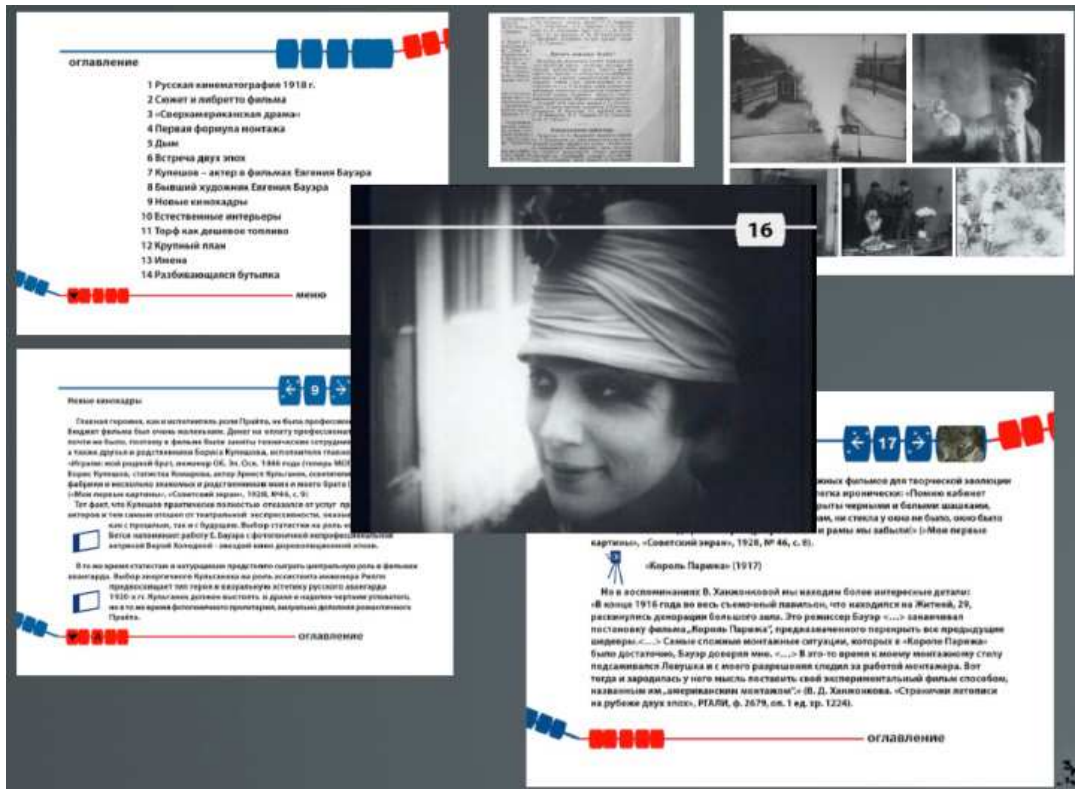
CineMetrics: Example of graphic chart for the measurement of Average Shot Length



Web source: www.cinematics.lv



The Moscow research group *Hyperkino* has developed a method of “Digital transcription of critical thinking” (www.hyperkino.net) through a system of annotation and comment of the film text. This system is used in particular for the addition of a graphical interface inside the DVD’s editions and includes comments, notes and descriptions of single sequences. The activities of the group *Digital Formalism*, of the Department of Theatre, Film and Media Studies (TFM) of the University of Vienna, have concentrated on the analysis of the works of Dziga Vertov and in particular on the film *The Man with the Movie Camera* (*Chelovek s Kino-apparatom*, 1929). In this case too we witness the creation of a critical analysis intended to enrich the DVD edition of the film with a hypertext containing comments, selected images from the film and notes.



In 2007, as part of AI * IA '07 (10th Congress of the Italian Association for Artificial Intelligence) a study on *Interactive Analysis of Time in Film Stories* was proposed by Francesco Mele, Antonio Calabrese and Roberta Marseglia. The paper proposes a method for the reconstruction of the time axis in the fable and the order of events in the plot. It also gives the possibility to write some indication about the temporal order of events. Further studies about the relationship between video and analysis based on information retrieval for video and video libraries are highlighted in the method of classification of films on the basis of gender, proposed in 2007 (as part of the CAIP '07 - 12th International Conference on Computer analysis of images and patterns) by some scholars of the Department of Electrical Engineering, National Tsing Hua University, Hsinchu (Taiwan). This method is developed through the analysis of “movie previews”, often able to emphasize in few images the themes of a film, allowing the classification of them (Action, Drama, Thriller, etc.).

Moreover, as for hypertext, Universidad Carlos III of Madrid has also developed a film analysis of some works of Alfred Hitchcock (in particular *Vertigo*) by means of concept maps (CMap) i.e. there are graphical interfaces that show the segmentation of the film as to its relevant sequences.

CMap: Concept Map applied to Alfred Hitchcock's Vertigo (1958)

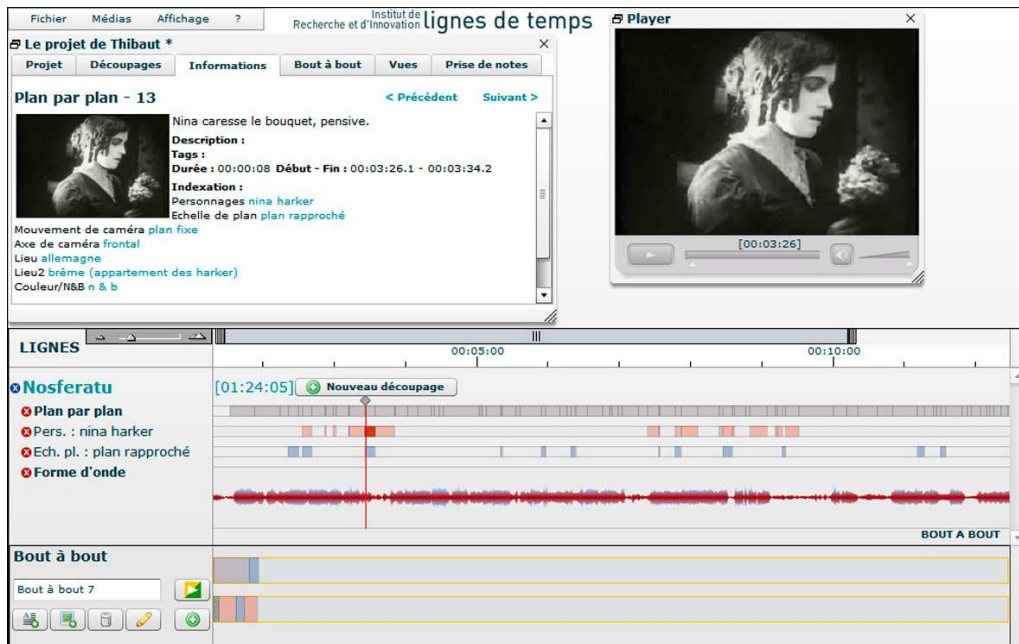


Moving within the framework of software designed to provide automated decomposition of the film, from 2006 until 2009, the *Institut de Recherche et de l'Innovation* (IRI) of the Centre Georges Pompidou of Paris has created *Lignes de Temps*, a software which represents a first step in the context of the segmentation of an audiovisual product through the application of algorithms. Even within the limits still present, this software allows to create multiple types of analysis simultaneously, dividing a film into its individual shots and grouping them according to their type; it also allows to add some notes, remarks, but, in this case, in a serial way along with the text.

The software interface is based on the idea of editing software as Avid or Final Cut. The name itself *Lignes de temps*, is translated as “timeline”, based on the same timeline of editing softwares, pursuing the idea of “inverse editing”. But in this case, instead of creating a film, the software aims to decompose it, segmenting the film on the basis of patterns about the kind of shots, the type of exposure, the differences as to the lighting in a film.

Bernard Stiegler considers this kind of software, as *Lignes de temps*, like the path that could launch a special kind of relationship both with the researchers and with the spectators, with the *amateurs*¹⁴ (as said by Stiegler). But Stiegler is also searching a closer relationship with the film. The exploitation of the film does not become something extemporary, but a permanent act, durable, collective. This is the idea of “individuation collective¹⁵”, as said by the director Vincent Puig, indicating the relationship between public and software: this is an exercise that starts from the individual to become a collective action, which covers all public, and finally returns to the individual, in the form of new solutions and visual interpretations arising from the interaction between spectators (or amateurs).

Lignes de temps



What is missing in these studies is the ability to integrate the individual functions of applied research in the instruments described so far: for example to integrate functions such as information retrieval, tagging of annotations, spatial decomposition of the image, lighting retrieval in a single instrument. Secondly, it lacks a method for analysing the sound that allows the decomposition of the individual components and to add comments. Again, the possibility to create a system for sharing the results obtained is missing as well. There's the need of a system that allows the sharing of information and data about a movie. This opportunity will help turn the work of interpretation not only an individual act, but a collective act, an act open to the exchange of analysis. The individual film analysis will be available to other users by means of a specific social network, in order to create a community of viewers / scholars "of depth" more involved in the development of the film studies, in the sharing of results and in the discuss about the different methods of analysis, thus following the theories of "convergence culture".

Janet Harbord defines the relationship between cinema and new media "innocent monsters"¹⁶, emphasizing an undefined form of them, not yet satisfactory. We have to move from this lack of definition to search a new kind of definition, a new kind of relationship between new media and film studies. In particular, this definition must allow to move from a quantitative use of computer tools (now mainly used to record and manage large quantities of materials) to a qualitative use, able to automatically classify the material by factors and different types. The interaction between software and film studies must also be involved into digital humanities¹⁷, trying to renew the method of film analysis introducing the idea to organize the collected data in cognitive maps and in abstract models, such as graphs and trees¹⁸, interacting with the traditional and manual kinds of film analysis.

In this process of recreation of film studies, it's not easy to predict whether this kind of software will lead to a new "ecdótica", i.e. a new digital form of Textual Criticism. What is clear, *starting from* these early experiments, is the interaction between new technologies and analytical expertise, where new technologies become functional to the scholar, and where the scholar has the responsibility to influence the future developments of this kind of software. This knowledge could change the interface, the functions and the plug-ins in a ergonomic way, close to the needs of the film studies. But this knowledge could change the same methodologies of film studies, bringing them to a closer interaction with the possibilities of digital tools and increasing the attention to the complexity of a medium such as film, judging it as a whole, from the production stages to those of analysis.

Denis Brotto

- ¹ Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 326; William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (Ma.), MIT Press, 1992, p. 6; see also Henry Jenkins, *Cultura convergente* (2006), Milano, Apogeo, 2007.
- ² The data given here are taken from *Digital Cinema Forum*, distributed in Italy by the *Society of Motion Picture and Television Engineers*, and through the sites www.mediasalles.it, www.screendigest.com, the society *Screen Digest*, particularly in the papers by Charlotte Jones, www.mpa.org of the *Motion Picture Association of America*.
- ³ Here, we hypothesize a process of “digitalizing everything that can be digitalized”, see Fabio Armerio *La mutazione digitale: fotografia, cinema, video*, in Andrea Balzola, Anna Maria Monteverdi (eds.), *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti, 2004, p. 176-177.
- ⁴ Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, London, Verso Books, 2008, p. 65.
- ⁵ Edmond Couchot, Norbert Hillaire, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Éditions Flammarion, 2003, p. 63.
- ⁶ See Bernard Deloche, *Le Musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- ⁷ See Gaëlle Crenn, Geneviève Vidal, “Musée 2.0”, *Culture & Recherche*, “Dossier: Numérisation du patrimoine culturel”, 118-119, 2008/2009, p. 39.
- ⁸ N. Katherine Hayles, “The Condition of Virtuality”, in Nancy Vickers, Peter Stallybrass, Jeffrey Masten (eds.), *Language Machines: Technologies of Literary and Cultural Production*, New York, Routledge, 1997, p. 184.
- ⁹ Lino Micciché, *Filmologia e Filologia*, Venezia, Marsilio, 2002.
- ¹⁰ Leonardo Quaresima, Valentina Re (eds.), *Play the Movie. Il DVD e le nuove forme dell'esperienza audiovisiva*, Torino, Kaplan, 2010.
- ¹¹ See Anne Friedberg, “The End of Cinema: Multimedia and Technological Change”, in Christine Gledhill, Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, London, Hodder Arnold, 2000, p. 440.
- ¹² See Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London, Starword, 1992 and Barry Salt, *Moving Into Pictures: More on Film History, Style and Analysis*, London, Starword, 2006.
- ¹³ Adriano Aprà, *Introduzione*, in Mizoguchi Kenji, Zangiku Monogatari (1939). *Un progetto di analisi ipermediale*, in http://www.kinolab.lettere.uniroma2.it/zangiku_monogatari/index.html
- ¹⁴ Bernard Stiegler, “Institut de Recherche et de l'Innovation : vers une renaissance de l'amateur ?”, *Coursives*, 53, 2006, p. 4.
- ¹⁵ Vincent Puig, “Les amateurs du XXI siècle”, *Culture et Recherche*, cit., p. 37.
- ¹⁶ See Janet Harbord, *The Evolution of Films*, Cambridge (Ma.), Polity Press, 2007.
- ¹⁷ See Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth (eds.), *A Companion to Digital Humanities*, London, Wiley-Blackwell, 2008, and David M. Berry (eds.), *Understanding Digital Humanities*, London, Palgrave Macmillan, 2012.
- ¹⁸ See Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, London, Verso, 2007, and Lev Manovich, “How to Compare One Million Images?”, in David M. Berry (eds.), *Understanding Digital Humanities*, cit., pp. 249-278.



Art and Media Files

Soundscape Analysis as a Tool for Movie Segmentation

Automatic music processing is a research area that involves scientists of different disciplines, ranging from computer science to digital audio processing, and from web mining to information retrieval. Research in musicology benefits from automatic tools for music analysis that have been developed in this research area. With this contribution we would like to emphasize how tools developed to process and retrieve music can be applied also to the video domain. The idea is part of the SHOTS project, which goals are described by the contributions of Mario Brenta and Denis Brotto in this issue.

There are a number of application fields to which automatic music processing has been applied. Perhaps the most famous example is automatic song identification¹, a service widely popularized by *Shazam!* app for smartphones, which is also used for near duplicate detection in large music collections. The basic idea behind song identification is that the audio content can be described by a compact representation, called audio fingerprint (as it is done for identifying persons through their actual fingerprints). A similar task, although the underlying techniques are usually different, is called automatic cover identification². In this case the task is to identify different interpretations of the same composition, so approaches must be robust to variants in the music interpretation. Another related task is called query-by-humming³, and in this case the user is asked to provide a personal rendition of the song he is looking for, by singing its main melody or other musically relevant parts.

The basic idea behind music recognition approaches is that it is possible to capture some music dimensions (from the unstructured audio of a performance to the symbolic information of the score) and use them to compute a measure of music similarity⁴. Similar techniques are also exploited in automatic film analysis, mostly for computing video fingerprinting to track unauthorized use of copyright material⁵. While the research on video similarity is focused on commercial applications related to news⁶ and sport videos⁷, where it is necessary to detect particular events (e.g. the goal of a soccer team) or particular images (e.g. the commercial logo of a brand). Video fingerprint is another popular technique for tracking unauthorized usage of videos protected by copyright.

Another automatic music processing task, which is relevant to the goals of SHOTS project, regards the automatic annotation of audio content, usually called music tagging⁸. Despite the existence of content-based approaches, music access and retrieval is still largely based on metadata descriptors where users have still an active role⁹. Music searches can be based on song title or artist name, but can also be based on more generic descriptors, such as mood, instrumentation, genre, and so on¹⁰. Although there has been extensive research on the subject, at the state of the art it is still very difficult to extract reliable information from the audio signal, so online services try to collect

this information directly from users tags, which are in the form of keywords or short phrases. Manual tagging is a slow process, suffering from well-known drawbacks such as the *new item* problem, where newly released songs cannot virtually be retrieved because they lack of descriptors, and the classic inconsistency problems of any manual procedure carried out by non-expert users. To this end, automatic music tagging aims at providing methods to associate a set of textual descriptors to corresponding songs using content-features extracted from audio.

Tags are increasingly used to retrieve all the forms of multimedia content. Services for video hosting are extensively exploiting user-generated tags¹¹ for their internal search engines, and users are continuously invited to tag additional content or, at least, to express an interest towards the content through the “I like” feature or by assigning a number of stars. While music language is not describing real objects, and thus tags are usually related to individual perception of music items, in the case of video tags are usually describing the content of the scene or the plot of the story. Video tagging, especially in the case of essay films, should borrow some of the ideas and tools used in music processing in order to provide new ways to interact with the content.

The goal of this contribution is to show, through simple examples, how video access can be improved by exploiting techniques of automatic music processing to analyze the soundtrack. There is a number of approaches that already exploit audio content for video analysis. In particular, speech processing¹² has been used since decades in the effort to automatically transcribe natural speech and identify the speakers. Automatic categorization of audio sources is used to distinguish between speech, music, and background noise¹³ in order to transcribe only parts where speech is actually present. Automatic identification of audio sources is used to detect predefined events in video¹⁴, such as the cheering of the crowd, the engines of F1 cars, and so on. Even if at a minor extent, also music is exploited, in particular to segment a video stream in its components, knowing that changes are usually introduced by musical cues (called jingles or bumpers). The ideas behind the research work presented in this paper are that music can provide a lot of information about video content, and that standard techniques of music processing can be effectively used to improve video access.

This contribution focuses on two tasks, both carried out using only audio information:

- Video segmentation, which is based on the identification of recurring audio events in the form of either background noise or music; this identification can be based on the audio fingerprinting techniques explained above.
- Video labeling, which is based on the recognition of given songs in the soundtrack (either the originals or the covers) using a collection of tagged songs; video tags can be inherited from audio tags in order to provide an initial description of the video content.

Both approaches are described in the following, as part of the initial research work to be used within SHOTS project.

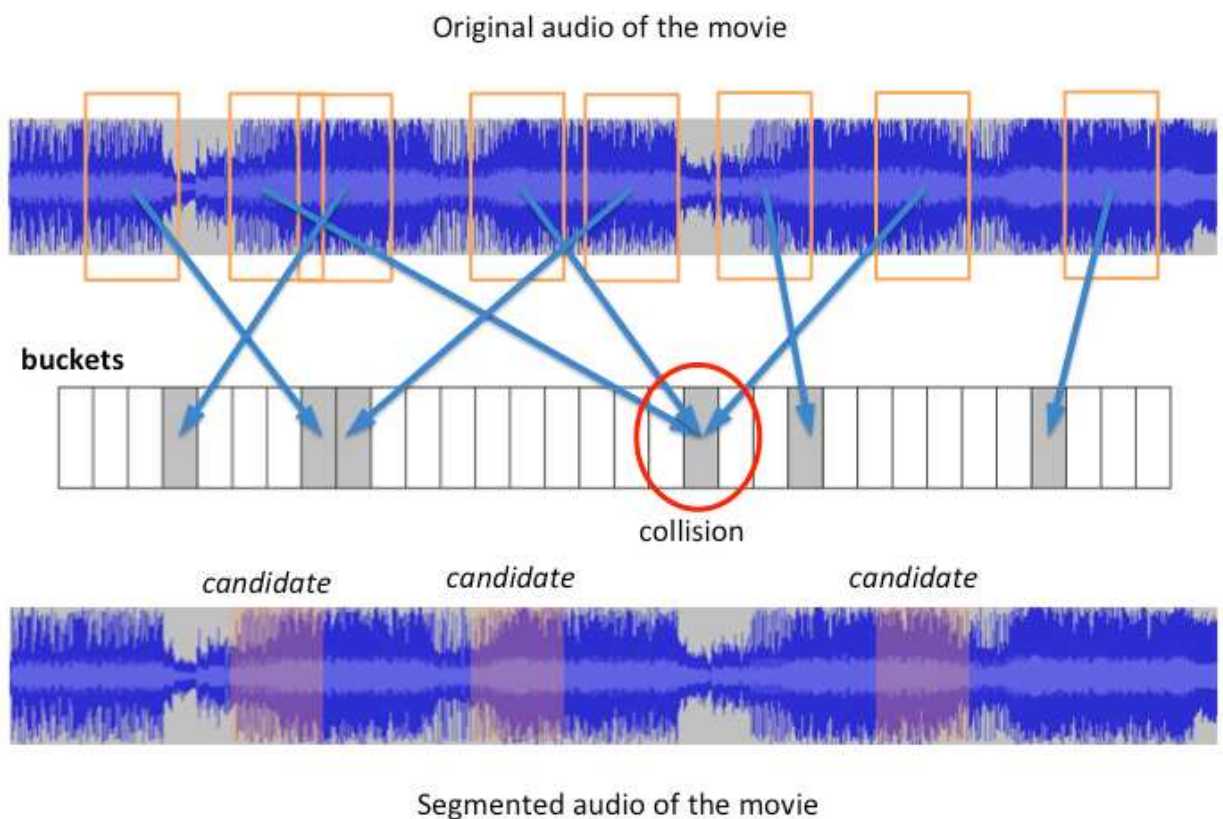
Video Segmentation

Broadcast TV contains a number of recurrent events, which are related to the segmentation of a continuous video flow in different elements. In most cases, these elements introduce, open or close items in the palimpsests; hence the identification of these events can be used for video segmentation. In the particular case of commercial TVs, recurring elements are related to ads and promos (the former are commercial advertisements for external brands and products, the latter are teasers for forthcoming programs of the broadcasters). For our goals, promos are of particular interest because, for a given movie or TV show that is promoted, there are a number of different promos. While video content may change depending on the emphasis on different aspects of the TV programs, promos normally share the same music content, which is used as a signature.

The workflow for audio-based video segmentation was the following:

- Extract audio fingerprints from the video signal, that is compute a set of coarse descriptors that are related to the spectral content of the audio signal. Audio fingerprints are robust to small changes in the audio content, due to additional noise, lossy compression and other artifacts. This means that two excerpts with similar audio content should have a similar set of fingerprints.
- Apply hashing to the fingerprints, that is transform them in a sequence of integer values providing that similar fingerprint are transformed in the same value (this is called technically a collision between hashes).
- Analyze the time axis to highlight the instants in which there is a maximum number of collisions. Since collisions are expected during recurring audio elements, they are likely to be related to the presence of ads and promos.

The figure gives a visual representation of the process. From unstructured video, the presence of recurring elements is highlighted through the analysis of collisions. A threshold on the average number of collisions is set in order to select potential boundaries in the video flow.



Description of the experiment. We used a collection of about six days (144 hours) of continuous video taken from a normal palimpsest of a commercial TV broadcaster. The video thus contains complete movies, news, and other programs interleaved by ads, promos, bumpers that appeared on average every 15 minutes. Video information has been discarded from the analysis, and used only to evaluate the effectiveness of the approach in correctly segmenting the palimpsest. Continuous video was collected through direct acquisition from the antenna signal, thus we expected problems in terms of variable audio quality and double conversion from digital (the

original song) to analogue (the aired signal) and back to digital (the recording).

The songs used for creating ads and promos were available, so we decided to run two parallel experiments: identifying collisions with the prototype audio descriptors, that is with the fingerprints of the songs used as soundtracks for ads and promos, and identifying collisions of the video content with itself, that is without any prior knowledge about the audio content.

A first measure of the effectiveness of the approach can be obtained from the number of correct segment labeling. When prototypes were used, the system achieved 82% of correct identifications, with problems due to possible audio post-processing to create the soundtrack. It is common practice to use different material of a well-known song and remix it in order to fit with the time of the video. When prototypes were not used, the percentage of correct identification reduced to 78%, which is still a satisfactory recognition rate. It is likely that the high redundancy of the palimpsests as regards ads and promos provides enough information also for blind identification. In both cases, the main problems were given by spoken only ads and promos.

Yet, the most important measure is the effectiveness of video segmentation. It has to be noted that, in the particular case of commercial TV, ads and promos are consistently presented in groups of at least four-five items. This makes segmentation a much simpler task because several ads and promos contributes in providing evidence of a boundary in the video stream. In fact, the approach achieved a very high rate, about 97%, of correct segmentations .

Discussion. The good results with this dataset suggests that audio-based video segmentation is a feasible task. Of course, the soundtrack of a movie provides much less redundancy in the audio content. Yet, it is likely that for a relevant number of movies the presence of recurring music themes and the consistent use of audio effects (which are usually taken from audio digital libraries) will make this task feasible. A similar approach can also be used to identify indoor and outdoor scenes, in case changes are emphasized by a change in the soundscape. Moreover, the identification of particular elements as part of the audio content can provide important cues for describe the movie content, as addressed in the next experiment.

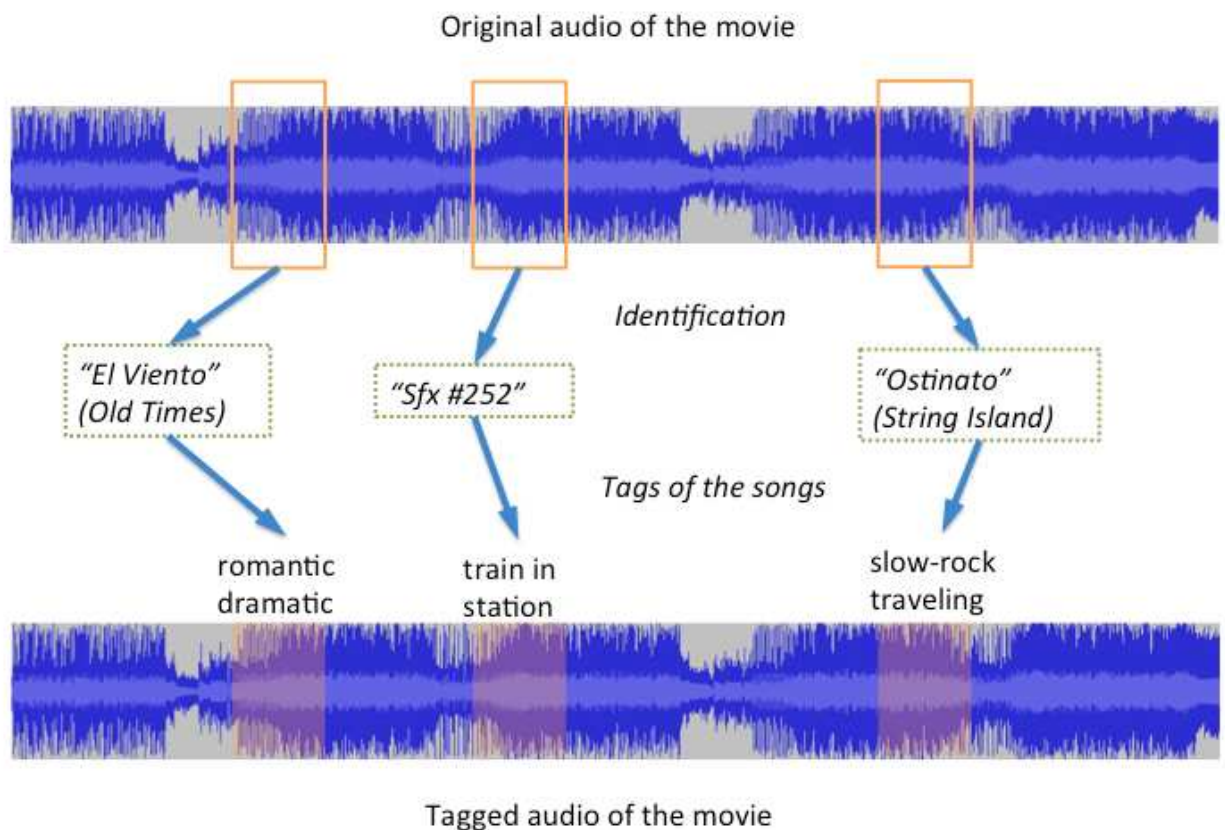
Video Labeling

Music is often used to emphasize the message provided by the video. A part from the case of music purposely composed for a movie, or for a TV show, manual tagging and data mining can be exploited to associate textual descriptors to the original songs. As it has been explained earlier, automatic music tagging is one application of automatic music processing and has been extensively studied in the last years. The basic idea of the proposed approach is that music tags can represent an initial approximation of the description of a movie content.

The workflow for audio-based video labeling was the following:

- Index a music library of music and audio effects, in order to carry out efficient identification of the video content. To this end, initiatives such as *FreeSound*, which makes available thousands of audio effects and is increasingly used in video productions, represent an optimal source of information.
- Apply cover identification techniques to the audio content. A typical approach is to carry out an approximate search using an hashing function (eventually the same function used for video segmentation can be exploited) and then refine the results using more sophisticated techniques such as statistical models or approximate string matching.
- Label video with the corresponding audio, retrieve the available tags for the identified songs (usually genre, mood and usage for video, and the name of the source for audio effects), and inherit the audio tags to video.

The figure gives a visual representation of the process. Given the soundtrack of a movie, or a TV program, automatic cover identification is exploited to associate known songs and audio effects to its elements. Music tags, titles, and names of the audio effects are then used as video descriptors. The example reported in the figure is taken from the TV serial “The lady of the lake” and the particular excerpt is related to a scene where the protagonist is leaving her home town. Although it is not possible to infer this situation from audio only (without using at least speech), the retrieved tags can provide a rough description of the video content.



Description of the experiment: We used four video productions aired by a commercial TV, for a total length of about five hours of video. The broadcaster is also the producer of the videos and owns the music library used to create the soundtrack. Thus it was possible to perform automatic cover identification with the ground truth directly available. As regards the music library, it contains about 9,000 songs of production music (i.e. music composed and performed to be used only as soundtrack). Each song has a title, chosen by the composer who is often also the performer, and belongs to a category (represented between brackets in the figure). Afterwards, a group of music experts tagged each song of the library using a controlled vocabulary of both genre and mood tags. The library also contains about 800 audio effects, which have only an Id and are tagged only describing the audio source.

Also in this case we carried out two parallel experiments. On the one hand, we measured the effectiveness of music identification techniques in order to analyze the correctness of the association between songs and video. On the other hand we carried out a qualitative evaluation of how music tags can be an effective descriptor of video content.

As regards the identification rate, there is a substantial difference between music, which achieved 95% of correct identifications, and audio effects, which had on average a much lower value of 71%. In particular, there were some effects that were never recognized, due to their non-stationary nature (bursts, slams) or to a short length. It can be noticed that, in other experiments of cover identification, the rate of correct song identification drops to 53% in case of live music. Yet, this is not normally the case in movie productions especially for TV movies and serials.

Evaluation of the effectiveness of music genre and mood labels as descriptors of the video content has been carried out informally matching the inherited tags with the plot of the story. Video were annotated by about twenty genre and mood labels. As expected, genre gives little information about the video content, since it is linked to features such as music style, historical period, and instrumentation. Song mood was found to be correlated to the mood expressed by the movie excerpt, although the statistical significance of this correlation has not been computed. Audio effects were good indicators for inferring the video content. A subsequent categorization of audio effects could be useful to infer the context of the video.

Discussion. Results with this dataset are encouraging, although the effectiveness of music tags as descriptors of video content has been carried out informally. The availability of music tags for large music collections, often in the form of social tags provided by the end users, allows us to extend the approach also to essay film and, most of all, to commercial productions. Clearly the semantic of music tags might not have the ability to describe in detail a movie, besides the fact that audio effects may not be identified at all. Yet, it is likely that the use of the soundtrack could improve video tagging

Final Remarks and Future Work

Audio content is a rich source of information for video processing techniques, which need to be studied in more detail. In this paper we show some directions in which audio content can be used to segment or to characterize a video. Video processing can be inspired by results in audio processing, or it can be used as an additional tool to refine the results obtained from the audio.

As explained by Mario Brenta and Denis Brotto in this issue, SHOTS is an ongoing project with very large objectives. The purpose of this contribution was to provide an initial demonstration of the possibility of video processing using audio. In the future we will explore other techniques, in particular related to segmentation and characterization of audio/video source. An important aspect will be the automatic analysis of the soundscape, in order to identify the location where a scene has been shot. Speech analysis deserves particular attention, because of its importance in films. To this end, much attention will be paid to characterize the kind of speech (monologues, dialogues, verbal fights, and so on) in order to provide alternative way of accessing the video material.

Nicola Orio

¹ Wei Li, Yaduo Liu, and Xiangyang Xue, “Robust audio identification for MP3 popular music”, *Proceedings of ACM SIGIR Conference*, 2010, pp. 627-634.

² Emanuele Di Buccio, Nicola Montecchio, and Nicola Orio, “FALCON: FAST Lucene-based Cover sOng identification”, *Proceedings of the International Conference on Multimedia*, 2010, pp. 1477-1480.

³ Erdem Unal, Shrikanth S. Narayanan, and Elaine Chew, “A statistical approach to retrieval under user-dependent uncertainty in query-by-humming systems”, *Proceedings of the ACM SIGMM*

International Workshop on Multimedia Information Retrieval, 2004, pp. 113-118.

⁴ Nicola Orio. “Music Retrieval: A Tutorial and Review”, *Foundations and Trends in Information Retrieval*, n. 1(1), 2006, pp 1-90.

⁵ Xavier Anguera, Pere Obrador, and Nuria Oliver, “Multimodal video copy detection applied to social media”, *Proceedings of the SIGMM Workshop on Social media*, 2009, pp. 57-64.

⁶ Mohammad Ghoniem, Dongning Luo, Jing Yang, and William Ribarsky, “NewsLab: Exploratory Broadcast News Video Analysis”, *Proceedings of the IEEE Symposium on Visual Analytics Science and Technology*, 2007, pp. 123-130.

⁷ Ning Zhang et al., “A Generic Approach for Systematic Analysis of Sports Videos”, *ACM Transactions on Intelligent Systems Technology*, n. 3(3), 2012, pp. 46:1- 46:29.

⁸ Riccardo Miotto, and Gert R. G. Lanckriet, “A Generative Context Model for Semantic Music Annotation and Retrieval”, *IEEE Transactions on Audio, Speech & Language Processing*, n. 20 (4), 2012, pp. 1096-1108.

⁹ Cynthia C.S. Liem et al., “The need for music information retrieval with user-centered and multimodal strategies”, *Proceedings of the ACM Workshop on Music Information Retrieval with User-Centered and Multimodal Strategies*, 2011, pp. 1-6.

¹⁰ Charles Inskip, Andy MacFarlane, Pauline Rafferty, “Towards the disintermediation of creative music search: analysing queries to determine important facets”, *International Journal on Digital Libraries*, n. 12(2-3), 2012, pp. 137-147.

¹¹ Savitha H. Srinivasan and Mayank Kukreja, “Tagboards for video tagging”, *Proceedings of the ACM international conference on Multimedia*, 2008, pp. 905-908.

¹² Yuh-Lin Chang et al., “Integrated image and speech analysis for content-based video indexing”, *Proceedings of the IEEE International Conference on Multimedia Computing and Systems*, 1996, pp. 306-313.

¹³ Rui Cai, Lie Lu, and Alan Hanjalic, “Unsupervised content discovery in composite audio”, *Proceedings of the ACM international conference on Multimedia*, 2005, pp. 628-637.

¹⁴ Robert Mertens et al., “Acoustic super models for large scale video event detection”, *Proceedings of the ACM Workshop on Modeling and Representing Events*, 2011, pp. 19-24.



Camera Stylo

Quijote. La terra desolata di Mimmo Paladino

Nel dicembre del 2005, in occasione dell'apertura al pubblico dei nuovi ambienti espositivi del Museo di Capodimonte, Mimmo Paladino, noto esponente della "Transavanguardia", viene invitato ad allestire una mostra sulla figura di Don Chisciotte.

Quijote – questo il titolo della mostra (16 dicembre 2005-6 febbraio 2006) – consta di una grande installazione, quindici tra bronzi e dipinti, quaranta acquarelli, un libro d'artista realizzato da Editalia e un film di circa 40 minuti¹.

Marco Müller, allora direttore artistico della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, colpito dal primo esperimento filmico dell'artista, lo invita a realizzarne una versione più lunga da proporre alla 63^a edizione del Festival. Il *Quijote* viene, quindi, presentato nella versione di 75 minuti all'interno della sezione "Orizzonti".

Nonostante il discreto successo ottenuto al Festival, il film è stato distribuito nelle sale soltanto sei anni dopo, il 23 marzo del 2012¹. Il ritardo nella distribuzione è, forse, uno dei motivi per cui non è nato un dibattito attorno al film e non esiste ad oggi una bibliografia critica, esclusi pochi interventi sul web, di cui solo uno valutabile ad un livello più che amatoriale (<http://www.uzak.it/lo-stato-delle-cose/290-quiote.html>).

Eppure l'universo citazionista ricreato al suo interno da Paladino, abbracciando congiuntamente gli ambiti artistico, letterario, cinematografico, avrebbe potuto ravvivare il dibattito sul rapporto tra arti figurative e nuovi media, che fino al decennio precedente ha goduto di particolare attenzione².

L'operazione di Mimmo Paladino, interessato ad esplorare le possibilità del mezzo cinematografico, si introduce a metà strada tra il "cinema d'avanguardia", lontano dalle logiche di mercato del cinema commerciale, e il "cinema d'artista"³. Non a caso anche quando cita consapevolmente altri film li sceglie all'interno di un cinema autoriale: evidenti sono i richiami a *Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, 1957) di Ingmar Bergman e al *Che cosa sono le nuvole?* (episodio del film collettivo *Capriccio all'italiana*, 1967) di Pier Paolo Pasolini.

Il modello principale che Paladino intende seguire è, però, quello di Andrej Tarkovskij e del cinema come "scultura di luce"⁴. Con l'aiuto di Cesare Accetta, già *lighting designer* per l'illuminazione delle sue opere artistiche in musei e gallerie e per le scenografie di spettacoli teatrali, Paladino gira il film con la

tecnica di ripresa video-digitale nei tre colori primari RGB, in modo da ricreare le profondità e i volumi su un piano bidimensionale. Ne viene fuori un “poema visivo”, come lo ha giustamente definito Enzo Di Martino⁵.

Nelle note di regia Paladino ha precisato l'intenzione pittorico-visiva della sua trasposizione:

Ho sempre pensato che un film non si sostituisca alla pittura, non vi si sovrapponga, è semplicemente un'altra cosa. Nello stesso tempo però se guardi nell'obiettivo, nel rettangolo della macchina da presa puoi immaginare che quello sia lo spazio della tela⁶.

Lo spettatore assiste allo svolgersi di una storia, si trova a decodificare un *pastiche* di citazioni e stratificazioni culturali e, nello stesso tempo, si trova davanti a delle immagini in un certo senso concluse, dei quadri entro cui si muovono i personaggi. È evidente nel film quello che Antonio Costa ha definito “effetto quadro”⁷: le inquadrature del *Quijote*, con la camera quasi sempre fissa e particolari effetti luministici, evocano la pittura riproducendo la staticità spaziale e la sospensione temporale di un dipinto.

Tuttavia, al di là degli intenti sperimentali, Paladino trae spunto innanzitutto dal proprio lavoro. L'incontro tra l'artista e Cervantes è, infatti, inconsapevolmente preparato da una personale storia artistica che riemerge e si rinnova in occasione della mostra *Quijote*. Il mondo della cavalleria e dei suoi valori tramontati, insieme al mondo utopico e visionario dell'*hidalgo* fanno parte dell'universo artistico di Paladino – *nomen* senza dubbio *omen* – già prima dell'allestimento napoletano. Cavalli, elmi, scudi, elementi ricorrenti nelle sue opere, richiamano le antiche glorie della sua terra d'origine, il Sannio, ma si prestano anche a simboleggiare gli elementi costitutivi del Chisciotte e delle altre storie di cavalieri erranti.

Paladino rimodella i personaggi della Mancha sul suo universo simbolico e magico e su quello reale della sua terra d'origine. Come ha sottolineato Domenico De Masi nel catalogo della mostra, se non si può spiegare il *Don Chisciotte* di Cervantes senza l'Andalusia e la Mancha sul piano geografico, e senza il passaggio dal Medioevo alla Controriforma sul piano storico, allo stesso modo non si potrebbe spiegare l'opera di Paladino senza il Sannio e senza il passaggio dal mondo agricolo e industriale a quello post-industriale⁸.

Nonostante l'artista sia stato tentato più volte di negare il rapporto esclusivo della sua arte con il luogo in cui è nato, è indubitabile nel film il legame con il suo territorio⁹. Paladino lo percorre girando il *Quijote* tra il Sannio e il Fortore, a poca distanza dalla sua casa di Paduli (in provincia di Benevento), in paesaggi desolati, sullo sfondo di archeologie industriali, nel Castello di Sant'Agata dei Goti.

Una simbologia arcaica si inserisce nei luoghi di oggi e il paesaggio mostra i segni della modernità reinterpretata attraverso una precisa tradizione letteraria e artistica. Quijote (Peppe Servillo) e Sancho Pancho (Lucio Dalla) compiono un viaggio reale e nello stesso tempo simbolico, attraversando miti letterari che si trasformano in motivi locali o localistici: Dulcinea (Ginestra Paladino) si trasforma nella Molly Bloom di Joyce, di cui recita il monologo, ma è, allo stesso tempo, la guardiana delle mofete (le fuoriuscite di anidride carbonica dal terreno presenti nella zona), una sorta di sacerdotessa del luogo depositaria di antiche leggende; i nemici sono abbigliati con le tute degli operai delle fabbriche Lombardi, le stesse di cui si serve Paladino per le sue opere; i mulini a vento contro cui l'originale Quijote intende combattere si trasformano nelle pale eoliche del Fortore.

Le opere stesse dell'artista vengono riadattate al nuovo contesto: la scenografia per *Veglia*, per la regia di Mario Martone nell'*Hortus Conclusus* di Benevento (1992); il carro in acciaio corten

(1999-2000); la porta monumentale dell'allestimento di *Edipo re*, sempre per la regia di Martone (2000); i dormienti¹⁰.

Elementi del suo percorso artistico si alternano, così, ai segni di un passato storico che fa i conti con la modernità. Paladino intende mostrare il cortocircuito tra l'immagine tradizionale del cavaliere e l'epoca moderna. Per questo motivo inserisce, oltre alle sue opere, l'installazione di Jannis Kounellis dei dodici cavalli vivi, allestita nel 1969 alla galleria «L'attico» di Fabio Sargentini e riproposta dal museo Madre nell'aprile del 2006¹¹.

Il territorio percorso da Quijote e Sancho Panza, territorio reale e facilmente identificabile, si carica di elementi simbolici e si apparenta, per questo, non solo alla *terre gaste*, il territorio devastato e sterile che i cavalieri dei poemi epici devono attraversare, ma anche alla *waste land* dell'epoca moderna.

La seconda sequenza del film mostra, in una carrellata, un paesaggio costituito da brandelli di un passato e di un presente poco comprensibili; pentole, cappelli, arnesi di varia provenienza, elementi dell'arte di Paladino. All'interno di questa desolazione e devastazione giunge l'eco di personaggi del passato che si muovono in architetture contemporanee: Artù, Amadigi di Gaula, Ariosto, Federico II. Si crea una "relativizzazione" del tempo, tipica del metodo mitico modernista e, in particolare, di quello che funziona da ipotesto secondario, il *The waste land*¹². Come nel poema di T. S. Eliot, ogni sequenza di Paladino va confrontata con paradigmi mitici, letterari, antropologici.

L'artista, coadiuvato dallo studioso Corrado Bologna, assorbe la tradizione della letteratura cavalleresca e delle storie dei pupari attraverso sia l'ipotesto principale, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* di Cervantes, sia l'ipotesto secondario, *The waste land* di Eliot, così come attraverso degli ipertesti, tra cui l'*Ulysses* (1922) di Joyce e il *Chisciotte* di Edoardo Sanguineti, un testo inedito scritto nel '49, ispirato alla figura del cavaliere, *Invenzione del Chisciotte*¹³.

Il viaggio del *Quijote* di Paladino viene circoscritto in uno "spazio intertestuale"¹⁴, secondo quella "tecnica del montaggio", di cui parlava Sanguineti (la partecipazione del poeta al film non è casuale) a proposito dell'intero sistema artistico dal XX secolo in poi, in cui l'arte si costruisce sulla frammentazione e sul riassetto di tasselli di realtà e di cultura¹⁵. E a questo punto diventa inevitabile l'ingresso nell'universo testuale di Paladino di Jorge Luis Borges.

Dopo la lettura di alcune pagine del *Don Quijote* cervantino, all'inizio del film, sentiamo la "voce" di Borges che nel suo *Finzioni (Ficciones-1944)* dedica un racconto al mito di Chisciotte: *Pierre Menard, autore del Chisciotte*. Paladino svela subito, scegliendo un testo così significativo sul rapporto tra letteratura e finzione, l'intento di far raccontare dalla finzione cinematografica la finzione letteraria.

Già la prima sequenza è altamente significativa: in quello che sembra il retropalco di un teatro il Mago Festone (Alessandro Bergonzoni) recita frasi incomprensibili. La scena successiva, con in sottofondo la voce di Mimmo Cuticchio che invita ad entrare in teatro con la formula dialettale "trasite, trasite a 'o teatro", mostra che il teatro è, invece, un'officina (la fabbrica Lombardi). L'inizio del film è, quindi, una sorta di dichiarazione di poetica: lo spettatore sta per assistere alla messinscena del testo cervantino non come esso è ma come apparirà attraverso una moltiplicazione della finzione letteraria. E la scena in cui il Mago si guarda nel quadrato di uno specchio d'acqua è una sorta di *recadrage*¹⁶, dal momento che il film rimanda ad una serie di altri testi, in un gioco di specchi infinito. E, così, rimanda sempre a Borges l'edificio turrato, moderna Biblioteca di Babele, in cui un curato (Enzo Moscato) vuole distruggere tutte le opere fondamentali della letteratura, Omero,

Kafka, Joyce.

Se Cervantes fa dialogare il suo protagonista con la letteratura cavalleresca e con l'ordine rinascimentale, Joyce con l'ordine classico, Eliot con miti e riti del passato, Paladino fa dialogare il suo film con i tre testi in cui l'ordine è già finito. I tre tempi diversi, tutti di crisi, si incrociano: la fine del Rinascimento, il Modernismo, il Post-modernismo e la ricerca di un modo per salvare la propria terra e, in maniera più ampia, la civiltà venuta dopo l'epoca classica e dopo l'epoca moderna. Ma l'artista, e più in generale l'intellettuale, non può indicare la strada ma solo compiere un viaggio all'interno del labirinto contemporaneo di citazioni e di brandelli culturali.

Il film termina con la morte di Quijote e cioè con il ritorno all'identità di Alonso Quijano e con la consapevolezza che la modernità ha allontanato per sempre gli antichi valori cavallereschi: la lealtà, il coraggio, ma soprattutto l'utopia di un rinnovamento possibile. Il Sannio è l'emblema della fine di questa utopia, Paladino il suo ultimo portavoce.

Marialaura Simeone

¹ Angela Tecce, Nicola Spinosa (a cura di), *Quijote. Catalogo della mostra 16 dicembre 2005-6 febbraio 2006*, Napoli, Electa, 2006.

1 Il film ridistribuito da distribuzione indipendente è ora disponibile on demand: <http://www.ownair.it/fuel/?gallery=quijote>

2 Cfr. Vittorio Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Milano, Feltrinelli, 1990.

3 *Ibidem*.

4 Al regista sovietico Mimmo Paladino ha dedicato due litografie: *Per Andreij Tarkovskij* (2007), *Per Andreij Tarkovskij, stato II* (2008).

5 Enzo Di Martino, "Cervantes e Paladino, l'inevitabile incontro con Don Chisciotte", in A. Tecce, N. Spinosa (a cura di), *op. cit.*, p. 168.

6 Per le note di regia e i crediti del film si rimanda a http://www.ananascinema.com/testi/quijote_nota_paladino.htm

7 Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, p. 311.

8 Domenico De Masi, "Il tempo è un fanciullo che gioca", in A. Tecce, N. Spinosa (a cura di), *op. cit.*, p. 98.

9 Giancarlo Politi, *Mimmo Paladino*, Milano, Politi, 1990.

10 Davide Servadei, *I dormienti di Paladino: terrecotte, acqueforti*, Milano, Cetti Serbelloni, 2001.

11 Cfr. Luca Massimo Barbero/Francesca Pola (a cura di), *L'attico di Fabio Sargentini 1966-1978, Catalogo della mostra 26 ottobre 2010-6 febbraio 2011*, Roma-Milano, Macro-Electa, 2010. E per la mostra di Kounellis al Madre <http://www.museomadre.it/it/opere.cfm?id=150>

12 Cfr. l'introduzione di Alessandro Serpieri a T. S. Eliot, *La terra desolata*, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 9-29.

13 Edoardo Sanguineti, "Frammenti da Invenzione di Don Chisciotte: un inedito di Edoardo Sanguineti", *Critica del testo*, XI, nn. 1-2, 2006, pp. 397-399. Nello stesso numero cfr. anche Corrado Bologna, "La novissima Invenzione di Don Chisciotte di Edoardo Sanguineti", pp. 385-396. Cfr. anche Franco Vazzoler, "Sanguineti, Don Chisciotte, il viaggio e alcune occasioni spagnole", *Quaderns d'Italia*, n. 16, 2011, pp. 197-207.

14 Julia Kristeva, *Semeiotiké: recherches pour une sémalyse*, Paris, Seuil, 1969 (trad. it. *Semeiotiké. Ricerche per una sémalyse*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 210).

15 Edoardo Sanguineti, *Il secolo del montaggio*, intervento tenutosi a Venezia nel 2002 riportato in Fausto Curi, Marco Antonio Bazzocchi (a cura di), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Bologna, Pendragon, 2003.

16 Christian Metz, *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991 (trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 79-93).

Camera Stylo

Immagini dissepolte. Louise Bourque tra diagnosi e sopravvivenza

Questo intervento nasce come costola di uno studio più ampio¹ condotto, nell'ambito della nostra ricerca di dottorato e del lavoro di un gruppo di ricerca interuniversitario attivo dal 2009, sui fenomeni autoritrattistici contemporanei. Nel tempo abbiamo isolato un *corpus* di studi di caso legato alle forme ricorsive di scrittura femminile: di qui la scelta di occuparci in questa sede dell'opera controversa (e molto poco conosciuta in Europa, ma anche negli Stati Uniti) di una cineasta canadese, Louise Bourque², che da sempre, esprimendosi attraverso la pratica del *found footage*, interroga e mette in forte questione il problema dell'espressione soggettiva.

Il caso Bourque, tuttavia, non servirà qui che da esempio: per quanto dunque il nostro titolo richiami quello scelto da Didi-Huberman per descrivere l'opera di Aby Warburg³ (suggerendo forse l'individuazione di un percorso di migrazione di forme e figure ricorrenti in alcuni film di *found footage*), la nostra intenzione è innanzitutto quella di delineare un altro percorso, che chiarisca l'aspetto fondativo del nostro interesse per le pratiche di auto rappresentazione nel loro mettere in gioco il rapporto che s'intrattiene tra immagine, morte e ricordo di sé.

Che la fotografia si apparenti con la morte è infatti un *Leitmotiv* di tutti gli studi che si sono concentrati sull'argomento⁴. Philippe Dubois parla per esempio di "tanatografia" e "medusazione":

Ogni essere vivente che si mette nel campo cieco (della Medusa) [...] non può fare a meno di esserne attraversato, molto esattamente, cioè di essere egli stesso, di un sol colpo (d'occhio) e una volta per tutte, trasformato ad *immagine della Medusa*, in ciò che sono i morti: fissato, paralizzato, impietrito per essere stato visto come "altro". La medusazione fotografica non è altro che questo passaggio, infernale speculare (...). Nella morte questa testa a cui ci si trova ridotti, questa testa ormai inconsistente e senza forza, è simile all'*ombra* di un uomo o al suo *riflesso in uno specchio*⁵.

Anche Roland Barthes affronta ne *La camera chiara*, com'è noto, il tema della morte descrivendo la fotografia come uno sguardo pietrificante che però uccide due volte: la prima quando il soggetto si pone di fronte all'obiettivo patendo una sofferenza da "operazione chirurgica"⁶ determinata dalla sua metamorfosi in "statua"; la seconda quando il soggetto, posto questa volta nella posizione dello *spectator*, viene colto dall'"insopportabile compiutezza" di un oggetto che appare inservibile: "il cerchio è chiuso" dice Barthes di fronte alla famosa *Photo du Jardin d'Hiver* "non vi è soluzione di continuità. Io soffro, immobile. Carezza sterile, crudele: non posso

trasformare il mio dolore [...] nulla, in lei, può trasformare l'afflizione in lutto”⁷.

Il senso d'impotenza che coglie lo studioso risiede dunque in una doppia constatazione: da una parte quella della mortalità della fotografia (che, tramite lo scatto, blocca la vita in una forma chiusa, inaccessibile, “mortale” di per sé) e dall'altra quella della mortalità di uno sguardo che, una volta posatosi sull'immagine, non riesce a trasformarla in un ricordo eterno, non riesce a farla “avvenire” perpetuamente. Secondo questa lettura, e procedendo nella nostra riflessione, sembrerebbe così che “immortalarsi”, fotografarsi o farsi fotografare in un'immagine destinata alla futura memoria, segni paradossalmente il primo passo verso la dimenticanza, l'oblio. Che rivolgere su di sé lo sguardo del ricordo, invece di assicurare la sopravvivenza eterna, finisca per rappresentare il soggetto attraverso quello che lo studioso chiama un . “controricordo”, qualcosa che “come un organismo vivente, nasce dai granuli d'argento che germinano, fiorisce in un attimo, poi subito invecchia. Attaccata dalla luce, dall'umidità essa impallidisce, si attenua, svanisce; non resta altro che buttarla via”⁸.

L'analisi di Barthes ci autorizza dunque a pensare l'auto rappresentazione come un processo in cui il desiderio del soggetto di guardarsi coincide con il desiderio di vedere la morte, di vedersi morire, o quantomeno (parafrasando Cocteau) di vedere “la morte al lavoro” su di sé. Eppure, ed è la tesi che offre Roberto Esposito in *Fata Morgana*⁹, pur dimostrandosi l'uomo in questo senso un “essere per la morte” (Heidegger), egli non può né vederla, né tantomeno pensarla. “Tra il soggetto e la morte”, dice Esposito “c'è una congiunzione fortissima, il soggetto è per la morte ma ha anche uno schermo che ne blocca la visibilità”¹⁰.

L'immagine della morte, della propria morte, immagine del sé che Bazin equipara all'immagine pornografica¹¹, non può che restare appunto o-scena, rappresa in uno spazio del “fuori”¹², spazio dell'attesa, che separa la “posa iniziale” dal “rettangolo di carta finale”¹³.

È proprio qui, in queste feritoie tra le immagini, che l'occhio dell'autoritrattista cerca la morte per trovarsi, ed è qui che la cineasta canadese Louise Bourque, a partire da uno sguardo particolare rivolto alle proprie immagini personali, attende la manifestazione dell'Immagine, quella definitiva che dovrebbe “immortalarla” nel momento del trapasso.

Intraprenderemo dunque due percorsi, il primo intorno alla nozione di “diagnosi” legato agli studi sulle immagini medico-scientifiche ed il secondo, che abbiamo chiamato “sopravvivenza” in cui, facendo riferimento agli studi sull'arte votiva, affronteremo una breve analisi delle opere della cineasta per tentare di spiegare la posta in gioco del nostro ragionamento.

Diagnosi

L'occhio che cerca la morte è innanzitutto un occhio clinico, occhio che scandaglia, indaga, taglia, che si arresta sull'osservazione di un corpo malato, la pellicola, alla ricerca dei segni della degenerazione patologica, dei sintomi che constatino la morte in corso d'opera.

È a partire da questa considerazione che facciamo riferimento ad un testo affascinante intitolato, *Anatomie Fantastiche*¹⁴ in cui Chiara Tartarini ricostruisce la storia delle illustrazioni anatomiche e scientifiche a partire da un'epoca, il Rinascimento, in cui la tecnica della “dissezione” ha permesso “un contatto moderno con il corpo”. Attraverso l'anatomia cioè, che già etimologicamente rinvia all'idea del taglio e della separazione delle varie componenti del corpo umano, si è reso possibile quello “sguardo oltre la superficie” che ha stimolato la nascita della medicina specialistica. La dissezione infatti, continua la Tartarini, “riordina l'organismo o le sue malattie e rende visibile l'invisibile, permettendo una delineazione cartografica del corpo”¹⁵. Essa inaugura così “il regno pervasivo dell'occhio, organo che comincia a frugare nel corpo e fa della sua analisi un'*autopsia*”¹⁶.

Di fronte ai film di Louise Bourque non abbiamo resistito dunque alla tentazione di pensare

ad un processo per cui la pellicola, come in seguito ad una sorta di “magia per contatto” (Frazer), sembra fare le veci di una superficie morta, morente o malata, da porre sul tavolo autoptico della post-produzione per essere analizzato con perizia tecnica ed interesse diagnostico.

Le immagini della sua memoria, sottoposte a diversi processi di rilavorazione fotografica, aggredite con la lama del bisturi in *Imprint* (1997), seppellite nelle viscere della terra in *Self-Portrait Post Mortem* (2002), imbibito nei propri flussi organici in *Jours en Fleurs* (2003) ci sembrano cioè assumere il valore di prove documentali, lembi di un “corpo-oggetto sfogliabile” attraverso il quale, come le *flap anatomies* su cui gli allievi anatomisti si esercitavano nel Cinquecento, la cineasta canadese penetra la propria interiorità per tentativi, archiviando e abbandonando il già visto alla ricerca di sintomi, in un gioco di continui ingrandimenti, sovrapposizioni e rimandi.

Guardando *Jours en Fleurs* si ha in questo senso l'impressione di osservare un vetrino, rappresentazione animata di una serie di particelle invisibili a occhio nudo, rivelate dall'esperimento chimico, invadente, aggressivo cui la Bourque sottopone i propri ricordi. Allo stesso modo, guardando *Fissures* (1999), , si avverte la necessità di esporre nuovamente le immagini alla luce, così come accade di fronte a quei negativi che si osservano appoggiati alla lavagna luminosa quando si assiste all'illustrazione degli esiti degli esami radiografici.

Non potendo dare conto in questa sede della ricchezza di esempi e riferimenti che la Tartarini fornisce, e che ci sarebbero tuttavia molto utili per trovare in alcuni dei film della Bourque un repertorio di analogie affascinanti, ci preme tuttavia trattenere un punto nodale della sua riflessione.

Attraverso la disamina della serie di tecniche sofisticatesi nell'ambito dell'illustrazione scientifica fin dall'epoca di Leonardo da Vinci, la studiosa arriva a dimostrarne un duplice effetto culturale. Da una parte la fiducia nelle capacità dell'occhio di penetrare la superficie della pelle, di osservare l'interno del corpo e di mostrarlo “aperto” fin nelle viscere, avrebbe sviluppato un entusiasmo di stampo positivista nei confronti della medicina, in grado, da allora in avanti, di fornire una visione completamente realistica dell'umano, ormai privo d'epidermide e dunque privo di misteri. Dall'altra parte questa stessa fiducia avrebbe, però, parallelamente stimolato la formazione di un immaginario fantastico, incoraggiando rappresentazioni dell'interiorità via via sempre più astratte e simboliche. In sostanza, secondo la Tartarini, la medicina moderna, forte della possibilità di svelare un “corpo nascosto” ogni qual volta accostasse il proprio occhio clinico su un “corpo manifesto”, sembrerebbe cioè aver affinato l'analisi disponendola contemporaneamente sul terreno della scienza e della fantasia. *Anatomie fantastiche*, per l'appunto.

Un caso esemplare di questa biforcazione, su cui oltre alla Tartarini si è concentrato anche Clément Cheroux nel suo *L'errore fotografico*¹⁷, è rappresentato dalla scoperta dei cosiddetti Raggi Röntgen, divulgata tra l'altro nel 1895, a pochi giorni dalla prima proiezione pubblica del cinematografo Lumière.

L'attendibilità di questi raggi, che permettevano di fotografare l'interno del corpo senza ricorrere alla dissezione, viene utilizzata ben presto, secondo la ricostruzione dei due studiosi, per legittimare antiche credenze. Arti divinatorie come la chiaroveggenza, o la capacità di vedere attraverso corpi opachi, sembrano infatti assumere una spiegazione razionale, generando contemporaneamente nuove speranze. “In effetti, di fronte al prodigio di un'ossatura umana radiografata attraverso l'epidermide”, sostiene Cheroux, “come non prendere in considerazione la possibilità di fotografare il cervello e perchè no, i pensieri che contiene?”¹⁸.

Hippolyte Baraduc, specialista in malattie nervose, e Louis Darget elaborarono dunque nel 1896 il radiografo portatile, un dispositivo che prometteva di fotografare i pensieri attraverso il semplice accostamento alla fronte di una lastra sensibile. Così, mentre Darget disponeva il radiografo sulla fronte del signor H. durante la sua interpretazione al pianoforte di una partitura di Beethoven, il ritratto di quest'ultimo veniva riflesso dal cervello e stampato sul documento fotografico. (Fig. 5) E mentre Madame A. contemplava una carta celeste, Darget otteneva

l'immagine di due sfere: un pianeta ed il suo satellite.

Attraverso la stessa tecnica radiografica si tentò in seguito di fornire una rappresentazione fotografica del fluido vitale: in un primo tempo si seguì il principio dell'elettrificazione, per cui una delle due mani del soggetto fungeva da bobina, trasmettendo poi il flusso alla seconda, che l'avrebbe a sua volta impresso sulla lastra sensibile su cui era appoggiata. Successivamente si sopprime addirittura l'uso della bobina, nell'idea che il medium sprigionasse un'energia sufficiente ad evitare l'uso dell'elettricità.

Nello stesso periodo in cui la psicanalisi cominciava ad evidenziare le stratificazioni successive della storia psichica del paziente, la radioscopica permetteva dunque di fornirne un'illustrazione realistica, che "lasciava intravedere ciò che prima era solo intuibile: particelle sospese, strutture, strati traslucidi", insomma "lo spirituale in quanto concrezione"¹⁹.

L'audacia della sperimentazione scientifica avrebbe così condotto alle recentissime tecnologie della telechirurgia che oggi permettono addirittura di seguire i processi fisiologici in atto, in una prospettiva autodiagnostica, in cui l'immagine scientifica, sempre più astratta e lontana da rappresentazioni riconoscibili, si sostituisce all'immagine del nostro corpo.

L'ipotesi avanzata dalla Tartarini ci spinge dunque a riconsiderare il lavoro della Bourque in una prospettiva che, a partire da quest'immagine che abbiamo chiamato "diagnostica", sembra prospettare la possibilità di una rivitalizzazione di una materia (la pellicola) in corso di degenerazione. Da una parte, in altre parole, l'occhio clinico della cineasta ci sembra contribuire a corrompere ulteriormente un oggetto già compromesso, già condannato alla rigidità, alla morte, da quei granuli d'argento che, come diceva Barthes, non possono che subire l'attacco del tempo; dall'altra è questo stesso sguardo intrusivo, chirurgico, asettico a sembrarci permettere alla cineasta di aprire le viscere del proprio mondo interiore per poterne ricavare una nuova lettura, adatta all'elaborazione di un'immagine del sé che, al contrario, appare molto più simbolica, intima e soggettiva.

Così, mentre guardando le immagini di *Jours en Fleurs* si assiste alla dimostrazione microscopica del movimento di forme che ricordano globuli e cellule, allo stesso tempo si ha l'impressione di vedere affiorare lo scorrimento di una sorta di "flusso vitale" sgorgato da un luogo recondito, uterino, da cui si affacciano germogli, lembi di ricordi e rappresentazioni più o meno riconoscibili del suo universo immaginario.

Allo stesso modo in *Fissures*, mentre si osserva la superficie bluastra di un corpo pellicolare che sembra stampato in seguito all'esposizione ai raggi X, si affaccia il volto sfocato della madre – così simile a quello della stessa Bourque – e quelli delle sorelle, piccole tracce elettrificate, macchie palpitanti impresse nella memoria e depositate come fantasmi sulle immagini del pensiero.

Innanzitutto operatore di morte, il cinema in seconda istanza si rivela dunque come strumento taumaturgico: al contempo tomba e grembo (sottolineiamo qui l'assonanza in inglese dei due termini *tomb/womb*) la pellicola si offre come luogo di morte e di rinascita.

Sopravvivenza

Riprendiamo dunque le fila del nostro discorso a partire dal film più noto, e forse più affascinante, di Louise Bourque: *Self-Portrait Post Mortem* (Figg. 10-11).

Finora abbiamo cercato di dimostrare quanto il desiderio autoritrattistico esprima una necessità paradossale: quello di prodursi in una forma destinata al ricordo e alla sopravvivenza eterna che tuttavia passa per la morte, o quantomeno, per il bisogno di vedere su di sé la morte in corso d'opera. Visione cui la Bourque sembra finalmente giungere attraverso il rinvenimento del corpo pellicolare, ormai decaduto, su cui sono impresse immagini che ritraggono il suo volto inquadrato tra gli stipiti di una porta come dentro ad una bara.

Philippe Dubois, citando i diari di colui che inventò la famosa pratica della *Carte de Visite*, Adolphe-Eugène Disdéri, sottolinea l'imbarazzo del fotografo alla prese con la realizzazione di ritratti *post mortem*:

Ogni volta che siamo stati chiamati a fare un ritratto dopo la morte abbiamo vestito il morto degli abiti che vestiva abitualmente. Abbiamo raccomandato che gli fossero lasciati aperti gli occhi, lo abbiamo seduto ad un tavolo e, per operare, abbiamo atteso sette o otto ore. In questo modo abbiamo potuto cogliere il momento in cui le contrazioni dell'agonia sparivano e ci era dato così riprodurre un'apparenza di vita²⁰.

Attraverso queste parole Disdéri confessa di non potere guardare la morte, o meglio, di non poterlo fare senza restituire alla "cosa morta" una parvenza di vita. Allo stesso modo Louise Bourque, realizzando il proprio ritratto *post mortem*, invece che constatare un "decesso avvenuto", e dunque la fine del proprio sforzo autoritrattistico, in un certo senso si restituisce alla vita: alla fine del film lentamente gli occhi si riaprono, dall'oscenità della morte si materializza la possibilità della rinascita.

È ancora una volta Roberto Esposito a venirci in soccorso, parlando appunto di degenerazione nei termini di una rinascita:

La degenerazione è la malattia che, da un lato, attira l'artista e dall'altro non è inscrivibile solo in un ciclo della morte, perché da quella morte inevitabilmente rinasce la vita. In un doppio senso la degenerazione ha poi un elemento di rilancio sul futuro: intanto perché la degenerazione è comunque innovazione, cioè si oppone alla conservazione [...] e poi, perché, anche sotto il profilo dei fenomeni organici, la decomposizione rientra nel ciclo della vita²¹.

Sotterrando per cinque anni le proprie immagini, la cineasta canadese non solo progetta il fallimento del proprio progetto autoritrattistico (anticipando il gesto che, cinque anni dopo, "riesumerà" il *footage* perduto) ma anzi fa della sepoltura la condizione necessaria alla resurrezione: solo degenerandosi, trasformandosi in "cosa morta" l'immagine pellicolare potrà in futuro rivelarsi ancora una volta e liberare l'immagine plastica di un essere altrimenti sfuggente.

È proprio a questo proposito che, come preannunciato nell'esergo di questo articolo, abbiamo scelto di concentrare la nostra attenzione sullo studio delle forme votive. Con il termine "sopravvivenza", infatti, abbiamo voluto riferirci ad un'idea di "sopravvivenza delle forme" che, invece di essere basata sul "ritorno" di determinati motivi, pose o formule (ciò su cui si fonda la nozione di *Nachleben* warburghiana), si giustifica proprio in base alla loro capacità di trasformazione, cioè alla loro plasticità intrinseca, cosa che – come spiega Didi-Huberman²² – caratterizza appunto gli *ex voto*, ponendosi addirittura come fondamento del rito votivo stesso.

Lo studioso descrive infatti gli *ex voto* come forme immobili perché, attraversando rigidamente la storia delle arti, esse hanno resistito ad ogni «cronologia evolutiva o di progresso»²³, mantenendo quell'aspetto primitivo, volgare ed organico che ha regolarmente messo in crisi gli storici di fronte all'impossibilità di includerle in ogni tentativo di classificazione o di periodizzazione storica. Eppure egli le descrive allo stesso tempo come forme plastiche perché, come viene rilevato anche da von Schlosser in *Storia del ritratto in cera*²⁴, il materiale che s'impone a partire dal Medio Evo nella fabbricazione di questi oggetti è duttile: la cera ma, in modo più accessorio la cartapesta, l'argilla, il legno tenero e le lamine d'argento lavorate a sbalzo²⁵. Questa plasticità del materiale rappresenta, secondo Didi-Huberman, l'altra faccia dell'immobilità atemporale delle forme votive: qualcosa che converte l'oggetto in un'"immagine" trasformabile, il cui valore d'uso permette al devoto un "risparmio di tempo psichico" nel voto. Solo attraverso la

reificazione della propria carne, gesto che implica il riconoscimento della propria cosalità, della propria “mortalità” al cospetto del divino, il devoto può così letteralmente “mettersi nelle sue mani”, allestendo il rito in cui è richiesta la “grazia”, ovvero la promessa della metamorfosi e dunque della somiglianza ad un’immagine sempre più astratta e simbolica, sempre più vicina al divino: l’immagine del Neutro, una sorta di grado zero dell’uomo.

È dunque nella dialettica tra cosalità e plasticità, che si schiude, a nostro avviso, la possibilità di votare alla redenzione la dimensione mortuaria che ogni immagine autoritrattistica nondimeno implica. L’autoritratto come abbiamo detto, in un certo senso, passa necessariamente per la morte. Esso infatti, in quanto reificazione di sé, è intrinsecamente un’immagine *post mortem*: la fotografia di una salma in posa. Eppure, in *Self Portrait Post Mortem*, la corruzione subita in seguito alla sepoltura – come un secondo sviluppo della pellicola – e la sua successiva riesumazione, esplicitano il carattere mortuario dell’autoritratto ed allo stesso tempo ne invocano la redenzione, restituendo all’immagine impressa la plasticità che deriva dalla sua decomposizione. Il momento in cui lo sguardo riesumato di e da Bourque si riapre per rivolgersi a chi la contempla è dunque per noi quello della consegna votiva, dell’ostensione di questa stessa immagine. Essa, nella propria cosalità plastica, stabilisce così in rapporto a sé stessa e al proprio referente una relazione che si avvicina vertiginosamente a quella che per Blanchot²⁶ si stabilisce tra il soggetto e le sue spoglie.

Blanchot, le cui riflessioni chiudono questo nostro intervento, descrive in effetti il processo di ostensione delle spoglie cadaveriche come una situazione esemplare in cui vedere emergere l’immagine che si definisce della “pura *somiglianza*”. L’immagine del volto del defunto, presa tra la presenza (c’è ancora, è qui, è visto) e l’assenza dell’uomo a sé stesso (non è più qui, sta per passare altrove), si fissa cioè nel momento in cui egli comincia a “*somigliare a sé stesso*”²⁷, ad essere eminentemente sé stesso: “Il sé stesso designa l’essere impersonale. [...] Questo essere di grande formato [...] impressiona i vivi come l’apparizione dell’originale [...]. Il cadavere è la sua propria immagine”²⁸.

Jean-Luc Nancy, citando a sua volta Blanchot, definisce proprio la ricerca della “*somiglianza*” come il punto di partenza dell’autoritratto. Di più. Essa sarebbe il suo principio costitutivo, perché esprime il tentativo (vano) del soggetto di colmare lo scarto tra il piano soggettivo e quello della rappresentazione esteriore, oggettivata. In sostanza, ciò che vediamo in un (auto)ritratto, secondo Nancy, è la rappresentazione di un’assenza, un volto che non c’è e «che appare solo a partire da quell’assenza che è la *somiglianza*»²⁹.

Il processo autoritrattistico che riconosciamo al cuore dell’opera della Bourque, analisi clinica e poi seppellimento della salma da cui si attende la rivelazione, ci sembra dunque corrispondere alla volontà di allestire un rito di trasformazione in cui la cineasta richiede per sé la “grazia”, cioè la somiglianza ad un’immagine perennemente assente, astratta, l’immagine di sé ormai accolta nella beatitudine deleuziana secondo cui il soggetto, spogliato di sé stesso, si riduce alla pura immanenza di una vita: la condizione impersonale di Homo Tantum³⁰.

Martina Panelli

¹ Nella fattispecie, dobbiamo l’elaborazione di questo intervento ad un prezioso momento di studio, tenutosi a Bologna nell’aprile del 2011 e curato da Monica Dall’Asta, sul *found footage* femminile (“Film che producono Film. Verifiche incerte sul cinema senza macchina da presa”). Approfittiamo dunque di questa occasione per ringraziare ulteriormente gli organizzatori e gli altri relatori del convegno per gli stimoli, i suggerimenti e le riflessioni condivise.

² Su Louise Bourque rimandiamo alla breve, seppur affascinante, analisi di *Self-Portrait Post Mortem*, di cui ci occuperemo più diffusamente nel seguito di questo aricolo, fatta da André Habib (*Aura, Destruction et Reproductibilité numérique*, Hors Champ, Juillet 2008) <http://www.cfmdc.org>

³ Si veda Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002 (trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).

⁴ In questa sede, ci occuperemo principalmente delle tesi elaborate da Roland Barthes (*La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980) e Philippe Dubois (*L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990; trad. it. *L'Atto fotografico*, Urbino, Quattro Venti, 1996). Vanno però quantomeno ricordati gli studi fondamentali sul tema elaborati da Walter Benjamin e raccolti in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955 (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966); Susan Sontag (*On photography*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1973; trad. it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978), Robert Castel ("Images et fantasmes", dans Pierre Bordieu (éd.), *Un art moyen, Essai sur les usage sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965 (trad. it. "Immagini e fantasmi", in Pierre Bourdieu (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 1972); Leo Longanesi ("Il cadavere e il bello fotografico", in Diego Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma, Ed. Riuniti, 1988). Questi ultimi sono riportati anche nel bell'articolo di Stefano Ferrari, "Alcuni rilievi sul rapporto tra fotografia e morte", *Aracne*, n. 1, "La camera ibrida", 2011 <http://www.aracne-rivista.it/La%20vita%20nel%20ritratto.html>.

⁵ P. Dubois, *op. cit.*, p. 141.

⁶ R. Barthes, *op. cit.*, p. 15

⁷ *Ivi*, p. 91

⁸ *Ivi*, p. 94

⁹ Si veda Roberto De Gaetano, Daniele Dottorini, Bruno Roberti (a cura di), "Aprire un orizzonte su ciò che è negato", Conversazione con Roberto Esposito, *Fata Morgana*, n. 0, "Bios", 2006, *passim*.

¹⁰

¹¹ André Bazin, "Mort tous les après-midi", in Idem, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome I, II, III, IV, Editions du Cerf, 1958 (trad. it. "Morte ogni pomeriggio", in *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, 1986, 1999, pp. 27-33, per questo riferimento si veda p. 37).

¹² Attraverso la formula "spazio del fuori", intendiamo evocare il famoso testo di Michel Foucault, *La pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1966 (trad. it., *Il pensiero del fuori*, Milano, SE, 1999), scritto dal filosofo francese come commento all'opera di Maurice Blanchot, sulla quale ci concentreremo brevemente alla fine di questo articolo.

¹³ Riportiamo qui una formula di Roland Barthes: "*La Vita/la Morte*: il paradigma si riduce ad un semplice scatto: quello che separa la posa iniziale dal rettangolo di carta finale" (*op. cit.*, p. 91).

¹⁴ Chiara Tartarini, *Anatomie Fantastiche. Cinema, arti visive e iconografia medica*, Bologna, CLUEB, 2010.

¹⁵ C. Tartarini, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Clement Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur*, Crisnée, Yellow Now, 2003 (trad. it. *L'errore fotografico. Una breve storia*, Torino, Einaudi, 2009, p. 111).

¹⁸ *Ivi*, p. 110.

¹⁹ Qui Chiara Tartarini cita Günter Metken, *Dietro lo specchio* (a sua volta in Manlio Brusatin, Jean Clair, *Identità e alterità*, Catalogo Mostra 46 Biennale D'Arte Contemporanea, Venezia, Marsilio, 1995): "la pelle pergamenacea del soggetto rappresentato lascia intravedere particelle sospese, strutture, strati traslucidi, lo spirituale in quanto concrezione". (C. Tartarini, *op. cit.*, p. 82).

²⁰ P. Dubois, *op. cit.*, p. 158.

²¹ Si veda R. De Gaetano, D. Dottorini, B. Roberti (a cura di), *op. cit.*, *passim*.

²² Georges Didi-Huberman, *Ex voto. Image, organe, temps*, Paris, Fayard, 1970 (trad. it. *Ex voto*, Milano, Raffaello Cortina, 2007).

²³ *Ivi*, p. 7.

²⁴ Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, 1997, citato in *Ivi*, p. 19.

²⁵ G. Didi-Huberman, *Ex voto...*, cit., p. 34.

²⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 341-359 (trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 222-231).

²⁷ *Ivi*, p. 225.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000 (trad. it. *Il ritratto ed il suo sguardo*, Milano,

Raffaello Cortina, 2002, pp. 37-52; per questa citazione si veda p. 41).

³⁰ Si veda Gilles Deleuze, “L'immanenza: una vita...”, *Aut Aut*, nn. 271-272, 1996, p. 5.



Critica e Cinefilia

***Cahiers à l'italienne: della politique, prima della politique.* I quaderni di Bazin e il cinema italiano (1951-1958)**

Les italiens ont là-dessus un incontestable avantage: la ville italienne, qu'elle soit ancienne ou moderne, est prodigieusement photogénique.

André Bazin¹

Je suis de ceux qui refusent de croire à l'existence du cinéma italien (excepté Rossellini et Antonioni).

François Truffaut²

Luc Moullet, storica e importante firma dei *Cahiers du cinéma*, nel film *Les sièges de l'Alcazar* (1989) ci racconta, a suo modo, il fenomeno *cinéphilie* nella Parigi metà anni Cinquanta. Il protagonista è un critico degli stessi *Cahiers*, con una passione folle per il cinema di Vittorio Cottafavi, che contrappone a quello di Antonioni (che avrebbe copiato tutto dal regista di *Fille D'amour*³) e di Visconti (nel quale, dice, “non c'è nulla da vedere sullo schermo”). Moullet, nel raccontare la cinefilia, concede al cinema italiano un ruolo centrale, come d'altronde era già evidente dal titolo.⁴ Senza dubbio, per i *Cahiers* degli anni Cinquanta tale cinema è un oggetto d'interesse privilegiato, tra gli esempi più significativi della nuova direzione che avrebbero dovuto prendere i film nel futuro.⁵ Oltre che essere una tra le poche cinematografie nazionali a preservarsi in quanto tale in questo contesto critico.⁶ Si è voluto allora fare uno specifico studio di caso: analizzare come sia stato trattato il cinema italiano all'interno della rivista nel corso del suo primo periodo. Ovvero studiare l'approccio nei confronti del cinema italiano negli anni di Bazin, dal primo numero alla morte del suo fondatore.

Al centro delle riflessioni di questo saggio ci sono dei materiali che molto raramente vengono presi in considerazione, che vivono ai margini di quelle che sono considerate le funzioni critiche principali, ovvero le recensioni. Si tratta di rubriche che informano sui film in lavorazione, lettere da corrispondenti all'estero, *reportages* dai set. Se, forse, questi non pertengono alla critica vera e propria, sono in ogni caso a dir poco sintomatici dell'orientamento assunto dalla rivista nel corso del tempo. A partire dalla loro stessa presenza in una prima fase e nella loro assenza (o modificazione radicale) in una successiva. Rappresentano un segno d'apertura al fatto cinematografico da una

prospettiva non esclusivamente artistica, una distensione dall'“ansia” di legittimazione che vive ogni rivista specializzata. Apertura che, come si vedrà, ad un certo punto non ci sarà più, proprio perché una militanza in stile *politique* non poteva permetterlo. All'interno dei *Cahiers*, inoltre, queste rubriche e lettere non hanno un ruolo secondario, visto che in questi spazi non era raro trovare firme autorevoli come quelle di Lo Duca, Truffaut o Bazin. Discorso diverso è quello che riguarda le copertine della rivista, di relativa importanza visto poi il possibile ridimensionamento in sede di recensione interna. L'attenzione rivolta nel saggio a questa componente, oltre che semplice curiosità, deriva da una coincidenza: dopo il 1957, anno dell'affermazione definitiva della *politique des auteurs*, non ci saranno più copertine dedicate al cinema italiano fino alla fine del decennio, non saranno più permesse immagini di un cinema (italiano) che non li rappresenta (l'unica eccezione, infatti, sarà per l'amato Rossellini⁷).

L'autorialismo smorzato dal contesto sociale e nazionale: una prima fase (1951–1954)

L'avventura dei *Cahiers du cinéma* nasce a partire dall'esperienza della seconda serie de *La revue du cinéma*.⁸ Una continuità tematica tra le due riviste⁹, che osservano il cinema italiano con grande attenzione. In particolare possiamo pensare al numero 13 (1948) de *La revue du cinéma* dedicato interamente a questa cinematografia nazionale¹⁰, nel quale scrivono anche Lo Duca, Mario Verdone e il futuro regista Antonio Pietrangeli. Oltre a Jean-George Auriol¹¹ che giustifica così il monografico: “Il n'y a pas de doute qu'à l'heure actuelle, en Europe sinon dans le monde, c'est à Rome que le cinéma a sa tête”.¹² Si guarda al cinema italiano esplorando il contesto che dà vita alla stessa cinematografia, individuandone il carattere nazionale anche al di là degli aspetti artistici in senso stretto. Ma alla base dei *Cahiers* non c'è solo la *revue*, in quanto il progetto di Bazin nasce dalla fusione di diverse tendenze che guidavano la critica alla fine degli anni Quaranta¹³, e vede un certo scambio di firme con riviste ad essa contemporanee. Ad esempio, scriveranno per i *Cahiers* redattori e collaboratori de *L'écran français*¹⁴, *Gazette du cinéma*¹⁵ o *Ciné-club*¹⁶. Ma l'apertura è ancora più evidente se prendiamo come riferimento i critici dei *Cahiers* che scrivevano per la rivista rivale, ovvero per *Positif*. Nei primi numeri di *Positif* scrivono degli articoli Lotte H. Eisner, Jacques Doniol-Valcroze, Nino Frank, Pierre Kast e Georges Sadoul (tutti nomi che, come vedremo, scompariranno ad un certo punto dai *Cahiers*). Ed è proprio grazie a questa promiscuità che i primissimi *Cahiers* riescono ad avere uno sguardo allargato, ad abbracciare diverse tematiche, ad affrontarle da prospettive differenti.

Il primo numero dei *Cahiers du cinéma* (aprile 1951) vede al suo interno un articolo firmato da Lo Duca (il principale referente, assieme a Nino Frank, nei riguardi del cinema italiano nei primi anni) dal titolo “Le cinéma italien est aussi une industrie”.¹⁷ Questo articolo, il primo che si occupa della realtà italiana ad apparire sulla rivista, vuole spiegare le condizioni che stanno portando alla rinascita del cinema nel nostro paese. E per farlo si concentra anche sul lato industriale di questa cinematografia. Inizia, intanto, definendo la parola “neorealismo” come un'etichetta troppo sbrigativa e troppo “allargata”. Per poi analizzare un primo aspetto: quello artistico. Successivamente gli altri: industriale (le sale cinematografiche, gli studi di produzione), contestuale (il paese della Mostra Internazionale del cinema di Venezia, che vede e che celebra tanti film importanti ogni anno), storico (l'Italia, lo dice alla fine dell'articolo, ha avuto la sua “epoca d'oro” ai tempi dei film *Sperduti nel buio* e *Cabiria*). È il primo passo in questa direzione contestualizzante e storicizzante, che vedrà nello stesso Lo Duca e nella guida spirituale Bazin (seppur con modalità diverse) le due figure più rappresentative. Non che nei loro scritti mancasse una marcata esigenza estetica, ma tutto quello che girava attorno alla produzione di un film non veniva dimenticato. Come a non essere dimenticati erano i figli più “umili” dell'industria cinematografica: il cinema italiano non era assolutamente solo il cinema di Rossellini. Pur contestualizzando, comunque, il “fattore autoriale” era già presente in questa prima fase, anche per Lo Duca, anche per Bazin. Non c'era ancora l'estremismo in stile *politique des auteurs*, ma l'idea di un “autore” cinematografico era comunque presente. La differenza, appunto, era l'interessamento per la produzione cinematografica

italiana nel suo complesso. Dalle commedie più marginali ai film dall'estetica più imponente la critica si faceva innanzitutto sulle “opere”.

Sono numerose le recensioni di film italiani all'interno dei *Cahiers* dei primi anni: non solo Rossellini, De Sica o Visconti, ma anche film di Blasetti, Germi, De Filippo, Zampa, Fracassi o Franciolini. Oltre il forte interessamento da parte di Bazin, ad esempio, per dei film come *Il cielo sulla palude* (Augusto Genina, 1949)¹⁸ o *Il Cristo proibito* (Curzio Malaparte, 1951).¹⁹ Ma anche le segnalazioni, non solo nell'ambito dei festival, di film decisamente “poco autoriali”. Prendiamo ad esempio la rubrica fissa dei primi numeri chiamata “Nouvelles du cinéma”²⁰ nella quale costantemente possiamo leggere notizie a riguardo del cinema italiano, anche quello di natura estremamente “popolare”. Alcuni esempi: nel numero 9 (febbraio 1952) ci viene riferito che “Carmine Gallone, le réalisateur de *Messaline*, aurait envie maintenant de tourner *Semiramis et Marie-Madeleine*”²¹; nel numero 11 (aprile 1952) si legge: “Mario Soldati qui s'intéresse de moins en moins au cinéma va tout de même mettre en scène deux films de cape et d'épée: *Les trois corsaires* et *La fille du Corsaire Noir*”²²; nel numero 14 (luglio-agosto 1952) ci informano che “Giorgio C. Simonelli va tourner *Hamlet* avec Erminio Macario, Rossana Padesta [sic], Carlo Nichi, Camillo Pilotto”²³; nel numero 16 (ottobre 1952) abbiamo questa notizia: “Mario Mattoli tourne *Cinque Poveri in Automobile*, un scénario de Cesare Zavattini écrit en 1934. Voici les interprètes du film: Eduardo et Titina De Filippo, Aldo Fabrizi et Walter Chiari”²⁴; nel numero 24 (giugno 1953) si parla del cast che compone il film *Vortice*: “Irène Papa[s] sera maman dans *Le mensonge d'une mère*. Le reste de la famille se compose de Silvana Pampanini, Massimo Girotti, Gianni Santuccio. Metteur en scène: Raffaello Matarazzo”²⁵; poi, nel numero 25 (luglio 1953): “Ettore Giannini tourne – en couleurs aussi – *Carrousel Napolitain* avec Yvette Chauviré, Leonide Massine et les ballets du marquis de Cuevas”²⁶. Una rubrica, quella delle “Nouvelles du cinéma”, che fornisce notizie anche sull'evoluzione della partecipazione spettatoriale. Ad esempio nel numero 13 ci viene detto che in Italia “la fréquentation des salles s'accroît régulièrement d'année en année selon la proportion de 1/10 par an. Chiffres des recettes: 1949, 53 millions de lires; 1950, 63 millions de lires; 1951, 72 millions de lires (chiffres provisoires)”²⁷. Nel numero 20 (febbraio 1953) abbiamo invece la dimostrazione di un interessamento nei riguardi anche ai tecnici del cinema, in quanto per il film *La lupa* (Alberto Lattuada, 1953) ci viene segnalato l'importante ruolo assunto da Aldo Tonti. Un nome che sembra essere molto rilevante per la rivista, visto che verrà ricordato a più riprese. La prima volta nel numero 2 (maggio 1951) da Bazin in persona: “Pourtant le cinéma italien n'a pas que de bons metteurs en scène, il se distingue aussi par d'excellents opérateurs dont Aldo Tonti qu'on peut tenir pour l'un des premiers du monde”²⁸. Ma anche, ad esempio, nel numero 4 (luglio-agosto 1951) da Michel Mayoux: “Pour nous faire accepter la perspective de son théâtre et la morale de la fable qu'il nous propose, [Eduardo De] Filippo dispose des deux atouts majeurs: son interprète principal et son opérateur”²⁹. Ovvero un elogio, oltre che all'operatore Aldo Tonti, anche all'attore comico Totò: un caso praticamente unico per i *Cahiers*.³⁰

Oltre a queste aperture che, come vedremo, non ci saranno praticamente più negli anni dell'affermazione della *politique des auteurs*, in questa prima fase abbiamo anche una riflessione sul sistema dei generi cinematografici. Secondo De Vincenti³¹, nel periodo che va dalla fondazione della rivista alla pienezza della *politique des auteurs* possiamo distinguere due diverse modalità di presentazione del tema dei “generi” cinematografici: il tema è assunto direttamente ad oggetto di studio oppure rientra indirettamente nelle operazioni di lettura dell'opera di singoli autori. Andando oltre la valutazione estetica sui singoli “autori”, esplorando anche altre questioni critiche, dalle considerazioni economiche a quelle politiche. L' “autore” è, seppur in una concezione diversa rispetto a quella che assumerà successivamente, uno dei temi centrali e costanti. Anche nell'ambito, appunto, dei generi cinematografici. Bazin, scrivendo sul film *I diabolici* (*Les diaboliques*, Henri-Georges Clouzot, 1955), ci parla esplicitamente del rapporto che intercorre tra l'opera, il sistema dei generi cinematografici e l'idea autoriale alla base del lavoro. Il titolo è “Le style c'est le genre”³² e in tale articolo Bazin sottolinea come il genere ha la sua nobiltà quando diviene “vero genere”, ovvero quando ha uno stile proprio e questo stile è effettivamente realizzato. Bazin trova all'interno del

genere stesso i significati delle singole opere. Legittima questo sistema di raggruppamenti per tipologie di “stile”, a differenza della *politique* che abbandona ogni riflessione a riguardo in quanto l'opera diviene nient'altro che la “creazione” da parte di un singolo regista. Bazin, come tutti i nomi principali dei primi anni, lavora certamente sugli aspetti estetici (i concetti di “stile” o “poetica”) e privilegia l'aspetto formale, ma non dimentica il contesto socio-culturale. Questa è la tendenza dominante di questo primo periodo, quella del gruppo degli “*ânes*” (Bazin, Lo Duca, Doniol-Valcroze, Kast, Sadoul, Astruc) per i quali l'opera filmica è comunque un prodotto culturale da porre in costante relazione con il contesto che l'ha fatto emergere. Questo avverrà anche nei confronti del cinema italiano, del “neorealismo” inteso in una concezione che si allarga all'intero caso italiano. In occasione di una recensione sul Festival di Cannes del 1952, Bazin scrive:

L'Italie a remporté à juste titre le prix de la meilleure sélection nationale. Elle le méritait incontestablement et c'est, avec le grand prix à *Due Soldi Di Speranza (Deux Sous d'Espoir)*, la seule récompense du palmarès qui fait l'unanimité. Sa sélection confirme une fois encore non seulement la vitalité du cinéma italien mais son unité dans la variété. Nulle production nationale de cette importance ne présente autant de caractères communs, et avec une telle continuité, depuis sept ans. Le terme de “néo-réalisme”, dont la critique a presque fait un synonyme de “cinéma italien”, recouvre peut-être bien des équivoques, mais quelle que soit sa valeur critique intrinsèque il saute une fois de plus aux yeux qu'il correspond au moins à une parenté, à une consanguinité irréfutable de tout ce qui compte dans le cinéma italien depuis la guerre.³³

È in quest'ottica che, all'interno della rivista, si pone con più forza la questione, sotto pelle, del cinema italiano in chiave comunitaria. La visione dall'esterno di una cinematografia nazionale di un altro paese, in continua esplorazione e che tende a guardare unificando: il cinema italiano è l'Italia, il cinema italiano non è (solo) qualche suo regista. Ci sono “autori” e ci sono “stili”, ma la propensione della critica è al raggruppamento, lo sguardo da “fuori” nei confronti di un cinema che ha dei precisi caratteri che unificano. Prendiamo in mano, ad esempio, una rubrica curata da Nino Frank intitolata “Lettre de Rome”.³⁴ In particolare l'articolo pubblicato nel numero 23 dei *Cahiers*, nel quale il critico scrive questa “lettera” facendo la parte del turista in Italia. Nino Frank guarda e racconta con gli occhi di uno straniero che arriva nella capitale italiana e si trova di fronte a qualcosa di molto diverso rispetto alle sue aspettative. Quello che maggiormente sembra averlo sbalordito è la “complicità” alla base del sistema cinematografico nostrano:

Un dernier fait, qui surprend l'étranger en Italie: la complicité qui lie, dans le travail, les écrivains, les techniciens, et même la production, l'ambiance de compréhension assez fraternelle où ils parviennent à s'accorder, la vague similitude des buts qu'ils poursuivent. Quand on songe aux désaccords presque rituels que l'on voit parmi nous, entre metteurs en scène et scénaristes, entre ceux-ci et les producteurs.³⁵

Ma questa è la conclusione a cui giunge dopo un'analisi che nasce dallo studio del “fatto cinematografico” e attraversa un'idea di arte, un'idea di artista (Zavattini) e la cornice spettacolare dello *star system* all'italiana. Abbiamo un po' tutto: l'industria, l'arte, lo spettacolo, l'emergere spontaneo di un contesto sociale che ha potuto permettere tutto questo. Ovvero una cinematografia molto viva: “Une semaine à Rome suffit pour se rendre compte qu'en Italie le fait cinématographique existe, continue à exister, et de la manière la plus florissante”.³⁶ Per far risaltare l'esistenza di questo “fatto cinematografico”, i *Cahiers* concedono dello spazio anche alle “cronache dai set”, aneddoti e racconti degli aspetti folcloristici. È il caso degli articoli curati da Marie-Claire Solleville, vecchia collaboratrice di Auriol e assistente di Renato Castellani per il film *Due soldi di speranza* (1951).³⁷ Scrive cinque articoli in tutto, tra il maggio 1952 e il marzo del 1956, occupandosi di raccontare il “dietro le quinte” del cinema italiano: “Elle nous rapporte ici des

pittoresques souvenirs de tournage”.³⁸ Nel suo primo articolo³⁹ si occupa di raccontarci in che circostanze sono avvenute le riprese di *Due soldi di speranza*, come si è comportato Castellani, come lavoravano i tecnici e più in generale che aria si respirava tra la gente di Napoli. Il secondo⁴⁰ è il seguito del primo: racconta come Castellani ha trovato la “sua” Carmela (la protagonista del film), di come sono andate le riprese con lei e successivamente il doppiaggio. I successivi due articoli della Solleville⁴¹ vanno nella stessa direzione: aneddoti divertenti ed elementi di folclore. Arriverà persino a scrivere che, all'interno dei set dei film italiani, “le metteur en scène est le seul qui a l'air de trouver un certain intérêt au tournage”.⁴² L'ultimo suo pezzo per i *Cahiers* è leggermente diverso, non a caso è datato 1956 (in piena epoca *politique des auteurs*). Qui, in uno spazio all'interno della rubrica “Petit journal intime du cinéma”⁴³, si occupa del giovane regista Francesco Maselli: meno aneddotica e più concretezza estetica.

Torniamo a Bazin. Concentriamoci su un altro punto focale che contraddistingue questi primi anni dei *Cahiers du cinéma*. La questione dell' “autore”, oppure la non questione dell' “autore”: un'autorialità in assenza di un vero ragionamento di metodo su di esso. Abbiamo detto che la concezione autoriale è da sempre presente, ma abbiamo anche sottolineato come sia qualcosa di più astratto che specificatamente argomentato. L'idea baziniana di cinema, quella fondante della rivista, si concentra soprattutto sull'opera, su come l'opera superi il concretizzarsi di un'istanza creatrice. Un “principio estetico che comporta il riconoscimento del fatto che non tutto ciò che troviamo nel film è frutto diretto di una scelta estetica del regista”⁴⁴, in quanto il regista è solo uno degli elementi che partecipa alla produzione dell'opera. Per questo Bazin arriverà a scrivere nell'ottobre del 1955, quando la *politique des auteurs* era una realtà già ben avviata, queste righe:

Ce bonheur d'expression est dû à M. Lombardo, jeune producteur italien pour qui Fellini a justement tourné *Il Bidone*. “Pour nous producteurs, a-t-il dit, l'art dans le film n'est pas la fin, c'est un moyen”. Un moyen naturellement parmi d'autres et nullement nécessaire. Je m'étonne encore en l'écrivant de la légitime et inépuisable exactitude de cette formule après laquelle tout me paraît dit.⁴⁵

L'arte non è il fine. Può essere un mezzo, tra i tanti, ma non il fine. Di conseguenza cade anche la persona(lità) che produce quest'arte: l'artista e più precisamente l' “autore”. Perché la paternità di un'opera è sempre un principio artistico. Proprio per tale principio, come ci dice Grosoli⁴⁶, Bazin non si è mai soffermato più di tanto sulla questione, se non in qualche sporadico e raro frangente. Ad esempio un articolo comparso su *Arts* nel novembre 1954, dal titolo molto significativo “Qui est le véritable auteur de film?”⁴⁷ Riassumiamo, sempre attraverso Grosoli, il pensiero di Bazin espresso in tale scritto:

la nozione d'autore, al cinema, è profondamente inessenziale. Di base, il cinema è anonimo. Ci possono, certamente, essere delle eccezioni. Ma sono solo una deviazione rispetto a una “marcia” principale che sono i generi (o comunque la dimensione “profonda” e commerciale del cinema) a impostare.⁴⁸

Così, da un lato, Bazin privilegia uno sguardo sul cinema che non dimentica il contesto sociale che ha permesso la nascita di un'opera. Dall'altro, considera la nozione d'autore “inessenziale”. Con l'avvento della *politique des auteurs* anche lui, critico generalmente “mite, diplomatico e pacato”⁴⁹, si troverà a fare critiche durissime e alle volte anche violente, che solo pochi anni prima erano impensabili. Sarà in qualche modo influenzato da quello che era accaduto in seno alla rivista, ma rimarrà sempre su posizioni molto diverse rispetto a quelle dei *jeunes turcs*. A testimoniare, più di ogni altra cosa, due articoli comparsi rispettivamente nel numero 44 e nel numero 70 dei *Cahiers du cinéma*, intitolati “Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?”⁵⁰ e “De la politique des auteurs”.⁵¹ In questi scritti, quello che Bazin contesta alla *politique* è di trascurare il

contesto sociale, economico, produttivo e anche nazionale delle pellicole, oltre al rifiuto del sistema dei generi: parlare di “autori” e non prendere in considerazione l’ “ambiente del cinema” che li ha fatti emergere:

In effetti, Bazin non di rado si sforza di legare una forte personalità cinematografica al contesto da cui proviene. I grandi autori americani erano tali solo per come si collocavano rispetto al potente sistema hollywoodiano. Gli autori delle cinematografie che all'epoca cominciavano ad avere una certa visibilità internazionale (il Giappone, ad esempio) erano considerati da Bazin, rigorosamente sullo sfondo del territorio di provenienza, a un tempo espressione di esso e deviazione rispetto ad esso.⁵²

L'autore non è un concetto troppo importante perché il “contesto”, innanzitutto, lo genera e, successivamente, lo porta ad essere tale in contrasto (l’ “eccezione” alla regola) ad esso. Visto il ruolo centrale che Bazin ha assunto nei primi anni dei *Cahiers*, si capisce come questo sia il presupposto critico dominante (anche se non certamente l'unico) della prima fase della rivista. Presupposto critico che permette, come si è visto, un'apertura agli aspetti “comunitari” del cinema italiano. Una cinematografia che, infatti, è un tutt'uno da guardare, da esplorare nella sua integrità. È un'unità tra le diversità, che invita a un'analisi delle sue caratteristiche più nazionali, legate al territorio che le ha generate. Senza la presenza di “autori” riconoscibili e infallibili, quello che conta ha in qualche modo delle direttive sociologiche, che fanno capo a un “ambiente del cinema” che sovrasta ogni individualità. La *politique des auteurs* si farà, invece, espressione di una tendenza opposta, nell'espressione moderna di un singolo creatore, imprescindibilmente uno e uno solo, che si assume la paternità di un'opera in quanto arte, in quanto manifestazione della sua visione del mondo.

Rossellini e la vanità della mise en scène come nuovi paradigmi (1955-1958)

Con l'avvento della cosiddetta *politique des auteurs* le cose cambiano. Un processo lento, che procede per piccole tappe e che porterà i *jeunes turcs* ad affermarsi come voce primaria dei *Cahiers du cinéma*. I momenti chiave di questa trasformazione sono diversi e si concentrano in un arco temporale che va dal 1953 (le prime scintille) al 1957 (anno in cui gli uomini della *politique* prendono il controllo della rivista). E che vedono il 1955 come il punto di non ritorno, la presa di coscienza interna di un fenomeno critico che stava diventando irreversibile. Antoine De Baecque, che ha studiato a lungo la storia dei *Cahiers*, ci dice cosa accade di davvero importante nel 1955, a partire da due articoli chiave. Il primo scritto da François Truffaut sul film *Alì Babà (Ali Baba et les quarante voleurs, Jacques Becker, 1954)*: “La politique des auteurs a un père, François Truffaut, une date de naissance, le mois de février 1955, et repose sur un manifeste, l'article défendant le film de Jacques Becker”.⁵³ Il secondo di Jacques Rivette su Rossellini:

Tous les moments forts de la revue s'apparentent ainsi, d'une façon ou d'une autre, à la “Lettre sur Rossellini” écrite par Jacques Rivette en avril 1955, bousculant l'organisation d'un numéro pour déclarer longuement sa ferveur. Ce que Rivette écrit alors pour se justifier est le signe de ces jeux d'écritures croisées par les *Cahiers*: “Il faut excuser les solitaires; ce qu'ils écrivent ressemble aux lettres d'amour qui se sont trompées d'adresse”. La revue doit servir à cela: une boîte où seraient recueillies les écritures d'amour adressées aux auteurs de cinéma.⁵⁴

Ma l'avvento della *politique* ha in realtà una genesi più lunga in quanto, innanzitutto, “elementi della *p.d.a* si trovano infatti fin dall'inizio nei *Cahiers*.”⁵⁵ Poi, le tappe che porteranno a fare della rivista la voce di tale pensiero sul cinema saranno diverse, nel tempo, e si

concretizzeranno solo nel 1957. Nei primi anni, i segni del nuovo sguardo che sta emergendo li troviamo più che altro al di fuori del cinema italiano, nell'insistenza sui cineasti che lavorano negli Stati Uniti. Soprattutto l'attenzione all'unità dello stile che questi propongono nelle loro filmografie, il manifestarsi nel loro cinema di una poetica ben definibile. Poi, sempre al di là del cinema italiano, nei confronti della produzione francese che i *Cahiers* osservano molto criticamente, evidenziando anche la necessità di una trasformazione profonda.⁵⁶ Col proseguo degli anni i segni si faranno più forti, da interi numeri dedicati agli autori preferiti dei *jeunes turcs* (es. il numero 39 dei *Cahiers*, monografico su Alfred Hitchcock, dell'ottobre 1954) alle *entretiens* con i registi di culto. Alle volte, sempre più, gli stessi registi diventano i critici delle proprie opere, scrivono di persona dei progetti che hanno realizzato, dei problemi che hanno avuto e soprattutto della loro visione del mondo e del cinema. Tutto questo mentre i critici più giovani si scagliano contro (oppure non prendono proprio in considerazione) tutti coloro che non sono degni di entrare nel loro "olimpo". Fino a quando, nel 1957, Rohmer (figura di riferimento del gruppo dei *jeunes turcs*) diventa *rédacteur en chef* della rivista.

Ma prima di sviluppare questo punto, vediamo le fasi che caratterizzano il cambiamento di posizione nei confronti del cinema italiano. O, per meglio dire, come si passi dalla visione di un collettivo, in un'idea di cinema nazionale, allo sguardo particolare su degli "autori". Per quanto riguarda i registi italiani, praticamente uno solo: Roberto Rossellini. Non a caso, infatti, le tappe di questa "evoluzione" sono tutte da ricercarsi in articoli che hanno come soggetto tale regista. Il primo articolo importante è del luglio 1953: Maurice Schérer (ovvero Eric Rohmer che si firma ancora con il suo vero nome) scrive nel numero 25 una recensione del film *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952) dal titolo "Génie du christianisme". Rossellini è, senza mezzi termini, un "genio" e si trova a "accéder à la dignité d'une signification combien plus nouvelle, plus riche, plus profonde".⁵⁷ Un livello di profondità che, sembra dirci il critico, è altra cosa rispetto a tutti i suoi contemporanei (fatta eccezione, si specifica, per Renoir). Nel numero successivo dell'agosto-settembre 1953, Schérer scrive il celebre articolo "De trois films et d'une certaine école"⁵⁸, nel quale illustra tre film (tra i tre c'è *Europa '51*⁵⁹) che rappresentano qualcosa di maggiore rispetto ai "bons films" (nei quali ci inserisce, ad esempio, il cinema di De Sica). Uno scarto che giustifica e, in un certo senso, legittima una precisa voglia di ricominciare da capo, rivedere le proprie modalità critiche per fare di quella "certaine école" la base di un nuovo cinema. Sempre Schérer-Rohmer, questa volta in coppia con Truffaut, pubblica la prima "entretien italiana", ovviamente con Rossellini, nel numero 37 del luglio 1954. La prima cosa che i due chiedono al regista è il suo rapporto con il resto del cinema italiano, facendo già percepire, anche attraverso le parole di Rivette, la tendenza a porre sempre più in discussione tutto quel cinema che non sia di Rossellini stesso:

Un collaborateur des "Cahiers", Jacques Rivette, écrivait récemment: "il y a d'une part le cinéma italien, d'autre part l'œuvre de Roberto Rossellini"; il voulait dire que vous vous tenez à l'écart du mouvement néo-réaliste sous la bannière duquel se range la quasi-totalité des metteurs en scène italiens...⁶⁰

Arriviamo così all'anno successivo, il 1955, che è quello maggiormente all'insegna dell'"autore" Rossellini. Anche e soprattutto nel tono, nel radicalizzarsi delle modalità espositive nei confronti di questo soggetto: non a caso il 1955 è il momento di concretizzazione esplicita dell'ideologia della *politique*. Nel numero 46 di aprile, Jacques Rivette scrive la già nominata "Lettre sur Rossellini". Lettera (d'amore) che è ancora una volta l'affermazione del cinema di questo regista come "il" cinema per eccellenza. Dichiarazioni estreme sul destino del cinema dopo l'avvento di Rossellini: "Il me semble impossible de voir *Voyage en Italie* sans éprouver de plein fouet l'évidence que ce film ouvre une brèche, et que le cinéma tout entier y doit passer sous peine de mort".⁶¹ E paragoni artistici che portano Rivette ad avvicinare il regista al lavoro di Matisse in quanto "chaque image, chaque mouvement confirmait en moi la secrète parenté du peintre et du

cinéaste”.⁶² Nel numero seguente del maggio 1955, Schérer firma un articolo dal titolo “La terre du miracle”, una recensione di *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954).⁶³ Anche qui si vuole evidenziare la superiorità di Rossellini sul resto del cinema italiano, in questo caso nei confronti di tutto quello che è stato riunito sotto l'etichetta neorealista:

Le terme de *néo-réalisme* a été si galvaudé depuis dix ans que j'hésiterais à l'employer à propos de *Voyage en Italie* si Rossellini ne revendiquait lui-même cette étiquette. D'après lui ce film serait d'un “néo-réalisme” plus pur, plus poussé que ses œuvres précédentes.⁶⁴

Rossellini si troverà anche a esprimersi di persona. In un racconto, in tre parti, in cui narra i suoi “dieci anni di cinema”⁶⁵: i suoi lavori ma anche il cinema italiano in generale. La prima parte di questo racconto è nel numero 50 (agosto-settembre 1955)⁶⁶, dove troviamo una sua breve analisi della situazione attuale del cinema nostrano, per poi arrivare a Rossellini che esprime la personale concezione sull'arte filmata e il suo rapporto con la “produzione commerciale”. La seconda parte è presente nel numero 52 (novembre 1955)⁶⁷, si parla di *Germania anno zero* (1948) e di come ha scritturato Ingrid Bergman per *Stromboli* (1950). L'ultima parte del racconto è pubblicata nel numero 55 del gennaio dell'anno successivo⁶⁸, questa volta il tema centrale è la realizzazione di *Stromboli*, da come è nata l'idea alle riprese. Ultima tappa rosselliniana della fase di transizione è un articolo, sempre a cura di Rohmer, a proposito del film *L'amore* (1947).⁶⁹ Siamo nel numero 59 (maggio 1956) e l'articolo si intitola “Deux images de la solitude”. Ancora una volta ciò che conta è sottolineare la grandezza di Rossellini, rimarcare la differenza tra lui e ogni altro regista italiano dell'epoca, compreso Fellini (Rossellini è un “autore”, Fellini no). In questa recensione, così, si vuole sminuire il ruolo che Fellini, prima di tutto, ha assunto all'interno di questo film (Fellini è lo sceneggiatore de *Il miracolo*, uno dei due episodi che compongono *L'amore*) e poi ridimensionare l'importanza critica che stava assumendo all'interno della rivista dopo l'uscita de *La strada* (1954).⁷⁰ Non sono un caso infatti queste parole di Rohmer:

Nombre de mes confrères ont rapproché le thème du *Miracle* de celui de la *Strada*. De là à gonfler l'importance de la collaboration de Fellini dans la seconde partie d'*Amore*, il n'y avait qu'un pas, bien sûr. Ce genre de chicane est déplaisant, mais il serait déloyal de ne pas rendre à Rossellini ce qui lui appartient.⁷¹

Tutti questi articoli su Rossellini, però, sono intervallati, in questo periodo in attesa del potere, dalla presenza costante di una “tensione opposta”. Ovvero, da un lato l'insistenza sempre più “spregiudicata” sulla figura di Rossellini e, dall'altro lato, una presenza, sempre più flebile con il passare degli anni, di tematiche sociali o comunque l'apertura a un cinema meno “autorale”.⁷² Possiamo pensare, ad esempio, ad alcune copertine dei *Cahiers*, da questo punto di vista molto significative. Quella del numero 41 (dicembre 1954) dedicata a *Giulietta e Romeo* (Renato Castellani, 1954) oppure quella del numero 68 del febbraio 1957 dedicata al film collettivo *L'amore in città* (Antonioni, Fellini, Lattuada, Lizzani, Maselli, Risi, Zavattini, 1953).⁷³ Senza contare le copertine dedicate al (non ancora) “autore” Fellini: numero 46 (aprile 1955) a *La strada* e numero 57 (marzo 1956) a *Il bidone* (1955). Oppure al (non più) “autore” De Sica: numero 48 (giugno 1955) che vede Sofia Loren in un fotogramma de *L'oro di Napoli* (1954).⁷⁴ E poi molti articoli che ci raccontano gli aspetti “meno estetici” del nostro cinema. Articoli sparsi, come il primo presente nel numero 42 del dicembre 1954 (monografico dedicato a *L'amour au cinéma*) che porta titolo *Pain, amour et fantaisie*⁷⁵ oppure quelli scritti da Marie-Claire Solleville (uno è del 1955). Ma soprattutto la rubrica “Billet” tenuta da Jacques Audiberti.⁷⁶ Rubrica non specificatamente dedicata al cinema italiano, ma che in alcuni numeri si occupa proprio di questo. Esattamente, se ne parla nello specifico in due numeri e, di sfuggita, in un altro ancora. Il primo è il “Billet VIII”⁷⁷ nel quale, oltre che di *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, Jules Dassin, 1954), ci si occupa di tre film italiani: *La*

strada, Pane, amore e gelosia (Luigi Comencini, 1954) e *L'oro di Napoli*. Mentre in quello del numero successivo, il “Billet IX” nel numero 49⁷⁸, i film italiani citati sono *L'oro di Napoli* e *I vitelloni* (Federico Fellini, 1953) con l'aggiunta di *Mambo* (Robert Rossen, 1954).⁷⁹ Il “Billet”, però, che ci sembra più interessante è quello presente nel numero 58 dell'aprile 1956, il “Billet XVII” che porta come sottotitolo “*tresors italiens*”.⁸⁰ In questo pezzo, protagoniste assolute sono le due attrici Loren e Lollobrigida, il loro ruolo nel cinema tra il fattore “talento” e il fattore “bellezza”. Passando in rassegna film di Fellini (*Il bidone, I vitelloni*), la serie dei *Pane, amore e...*, *Peccato che sia una canaglia* (Blasetti, 1954) o, più inaspettato di tutti, *La pattuglia sperduta* (Piero Nelli, 1954). Il tutto scritto in stile astratto, dove film, nomi e personaggi sono citati in modo continuo e incoerente: più che piccoli saggi, quelli dello scrittore francese sono “allucinazioni cinefile”. Sembra che una tra le ultime tracce nei *Cahiers* del carattere popolare nel cinema italiano degli anni Cinquanta sia in una forma talmente arditata e goliardica da non avere più una legittimità d'analisi. A scrivere è Audiberti, ma il suo atteggiamento nei confronti di questa cinematografia dimostra più un carattere ludico che un effettivo interesse artistico-sociale. Piccoli segni, quelli che rimangono, di discorsi che ormai sembrano per sempre decaduti in attesa di scomparire. Come ci conferma anche un pezzo di Barthélemy Amengual dedicato a Sofia Loren presente nel numero 62 dell'agosto-settembre 1956. Il critico francese parla della Loren come di una diva e un mito di bellezza, ma non arriva mai a uno studio vero su di lei come attrice, delle sue pratiche recitative. Il titolo è emblematico: “Sophia Loren, cheval ou jument?”.⁸¹

La *politique des auteurs* nel 1956 è una realtà più che concreta all'interno della rivista. Così Rohmer nel numero 63 (ottobre 1956) può riportare delle lettere sul tema della *politique* scritte dai lettori: “Les lecteurs des □Cahiers□ et la politique des auteurs”.⁸² Ma l'anno della svolta definitiva è il successivo, con l'uscita di Lo Duca e la salita ai vertici dei *Cahiers* di Eric Rohmer nel numero 69 del marzo del 1957. Ovvero, da questo momento, assieme a Bazin e Doniol-Valcroze, c'è Rohmer tra i *rédacteurs en chef*, in sostituzione di Lo Duca, che in questo numero scrive il suo ultimo articolo per i *Cahiers*.⁸³ Un saggio nel quale utilizzerà come esempi anche dei film italiani decisamente non in linea con il carattere della *politique*: *Romeo e Giulietta* e *Carosello napoletano* (Ettore Giannini, 1954). Oltre che un film di Visconti (*Senso*, 1954) e uno di Fellini (*La strada*), molto amati anche da altri critici della rivista, ma di certo non rientranti nel circolo privilegiato dei *jeunes turcs*. Una sostituzione più che simbolica quella che accade ai vertici dei *Cahiers*. Soltanto prendendo i discorsi che sono stati fatti sul cinema italiano, Lo Duca, lo abbiamo visto, è stato uno di quelli che si è più occupato delle questioni sociali ed economiche, mentre Rohmer è il protagonista assoluto dell'assunzione di Rossellini nell'olimpo degli “autori”. Il cambio di rotta nei *Cahiers* è evidente, in quanto “disparaissent des colonnes les études sur les contextes économique ou historique du cinéma, les présentations de cinématographies nationales, les éloges de certains films soviétiques, italiens, britanniques.”⁸⁴ E con loro spariscono coloro che di queste questioni si occupavano. Gli uomini della *politique* si affermano anche “facendo fuori” dei nomi che avevano rappresentato nella prima fase della rivista l'apertura a questa visione contestualizzante, non esclusivamente estetica. Il primo è lo stesso Lo Duca, ma non è il solo. Abbiamo Georges Sadoul, che scrive nel corso di tutti gli anni Cinquanta ma vede il suo ruolo ridimensionarsi sempre più con il passare del tempo. Le “cacciate” di alcuni nomi non sono sempre esplicite, alle volte diminuisce lo spazio a loro concesso, a volte avvengono polemiche molto forti che creano scompigli interni oppure, semplicemente, alcune firme in un modo o nell'altro si adeguano alla nuova “moda” assunta dai *Cahiers*. In ogni caso, è evidente come alcuni dei protagonisti, ma anche nomi meno di spicco che seguivano la linea dei *Cahiers* dei primi anni, all'improvviso scompaiono. Tra i critici da noi presi in esame nel contesto del rapporto con il cinema italiano, scompaiono soprattutto Nino Frank (l'ultimo suo articolo è nel numero 38, agosto-settembre 1954)⁸⁵ e Marie-Claire Solleville (l'ultimo suo articolo individuale è dell'aprile 1955, poi prende parte ad uno collettivo nel marzo 1956). Ma ci sono anche altri nomi che non avranno più a che fare con i *Cahiers* a partire dalla metà degli anni Cinquanta. Tra i vari nomi che potremmo fare c'è quello di Jean-José Richer, della corrente di Doniol-Valcroze, che scrive fino al numero 61 del luglio 1956.

La svolta della rivista nei riguardi dello studio del cinema italiano consiste proprio nella sempre più accentuata propensione da parte dei *jeunes turcs* nel considerare l'opera cinematografica come il prodotto di un singolo creatore. L' "autore" che agisce in autonomia, senza alcuna influenza ma che, invece, si fa portatore di una precisa "poetica" tutta sua che nasce, spontanea, dalla sua idea di cinema e di mondo. Questo significa l'esaltazione dell'individualità di un regista come Rossellini a discapito di qualsiasi cosa gli stia attorno. Come se non esistesse più nessun contesto socio-culturale, nessun carattere nazionale e non fosse più possibile nessuna lettura di un'opera che prescindia dal "pensiero" di un soggetto che quell'opera ha creato.⁸⁶ Quello che guida la *politique* è "vanité du sujet, mépris du contexte socioculturel et national: la *politique des auteurs* juge au nom de la mise en scène, valeur absolue, celle de l'enregistrement de corps en relation dans un espace".⁸⁷ Ma ogni assenza è imprescindibilmente la messa in evidenza di una presenza. Nel contrasto con l' "ascolto" dei primi *Cahiers*, nella palese incongruenza di un Rossellini che sembra essere nato dal nulla, nell'impossibilità di un regista (se entrato nell'olimpico dei prescelti) di poter sbagliare, di poter fare anche il minimo errore. Il concetto d' "autore" non può che vivere abolendo le logiche comunitarie, sociali e di messa in un contesto. Anche la stessa apertura, dopo la morte di Bazin⁸⁸, all' "irrealismo italiano" (quindi su un cinema dal carattere più "popolare") sarà sempre sotto coordinate autoriali, celebrazione di singoli registi (Cottafavi, Freda).⁸⁹ È scomparsa quell' "essenza comunitaria" che, se presa in seria considerazione avrebbe, con ogni probabilità, fatto cadere ogni religiosa celebrazione dell' "autore".

Alberto Beltrame

-
- 1 "Gli italiani hanno in questo un incontestabile vantaggio: la città italiana, che sia antica o moderna, è prodigiosamente fotogenica." André Bazin, "Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération", in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, 1958-62, p. 24. Traduzione italiana André Bazin, "Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione", in *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, p. 289.
 - 2 "Io faccio parte di quelli che rifiutano di credere all'esistenza del cinema italiano (fatta eccezione per Rossellini e Antonioni)" Robert Lachenay (pseudonimo di François Truffaut), "Fille d'amour", in "Notes sur d'autres films", *Cahiers du cinéma*, n. 36, giugno 1954, p. 60.
 - 3 *Fille d'amour* è il titolo francese di *Traviata '53* (Vittorio Cottafavi, 1953).
 - 4 *Les sièges de l'Alcazar* è il titolo francese del film *L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940).
 - 5 Soprattutto per Bazin, che dedica una parte importante del suo *Qu'est-ce que le cinéma?* al cinema italiano, oltre a pubblicare sempre negli anni Cinquanta il saggio *En Italie* (in AA. VV., *Cinéma 53 à travers le monde*, Paris, Editions du Cerf, coll. «7e Art», 1954) e un volume monografico su Vittorio De Sica (*Vittorio De Sica*, Parma, Guanda, 1953). Ma anche altri collaboratori dei *Cahiers* scrivono su questa cinematografia negli anni Cinquanta, un esempio può essere Nino Frank, *Cinema dell'Arte*, Paris, Editions André Bonne, 1951, oppure un'altra monografia su De Sica: Henri Agel, *Vittorio De Sica*, Paris, Éditions Universitaires, 1955.
 - 6 Antoine De Baecque scrive che sono solo tre le cinematografie nazionali che si preservano: tedesca, sovietica e italiana. Quella tedesca perché i *Cahiers* potevano contare su due nomi come quelli di Jacques Siclier e Lotte H. Eisner (quest'ultima molto amica di Fritz Lang e legata alla figura di Henri Langlois). Quella sovietica grazie al fatto che nella rivista dei primi anni ci sono uomini di sinistra (Sadoul su tutti) a difenderla. La produzione italiana vede il suo riconoscimento grazie in particolare a Bazin, il primo che fa di Rossellini uno dei suoi registi di culto (assieme a Renoir, Welles e Wyler), ma anche alla tradizione della *Revue du cinéma* di Auriol che aveva dedicato a De Sica-Zavattini e allo stesso Rossellini molti articoli. Antoine De Baecque, *Le Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue – Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, pp. 164-167.
 - 7 Ovvero la copertina del numero 94 dell'aprile 1959, in cui compare Rossellini con un elefante durante le riprese di *India: Matri Bhum* (1959). La successiva sarà nel decennio a seguire, nel numero 110 dell'agosto 1960 (fotogramma tratto da *L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960).
 - 8 La prima serie de *La revue du cinéma* viene pubblicata tra il 1928 e il 1931 (in tutto 29 numeri). Poi l'interruzione fino al 1946, anno nel quale Jean-George Auriol decide di farne una seconda serie che durerà fino al 1949. L'esperienza della *revue* finisce con numero 19 della seconda serie, causa la morte improvvisa di Auriol nel 1950 in un incidente stradale.
 - 9 Continuità dovuta anche al fatto che molti collaboratori della *Revue* confluiscono nella redazione dei *Cahiers*, da Doniol-Valcroze (che nella rivista di Auriol aveva assunto il ruolo di Rédacteur en chef adjoint) a André Bazin,

- passando per Jean Desternes, Lotte H. Eisner, Nino Frank, Pierre Kast, Lo Duca, Maurice Schérer (Eric Rohmer).
- 10 Infatti il titolo di questo speciale è: “Numéro spécial sur le cinéma italien”. Anche i *Cahiers du cinéma* faranno nel corso della loro storia diversi numeri dedicati interamente alla situazione del cinema italiano. Per quanto riguarda gli anni Cinquanta abbiamo il numero 33 del marzo 1954.
 - 11 Auriol che in Italia aveva lavorato, collaborando a sceneggiature di film italiani. Tra questi: *Napoli che non muore* (Amleto Palermi, 1939), *Validità giorni dieci* (Camillo Mastrocinque, 1940) oppure *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949).
 - 12 “Non c'è dubbio che oggi, in Europa per non dire nel mondo, è a Roma che il cinema ha la sua testa.” Jean George Auriol, “Entretiens romains – sur la situation et la disposition du cinéma italien”, *Revue du cinéma*, n. 13, maggio 1948.
 - 13 Di queste diverse tendenze poi riunite all'interno dei *Cahiers du cinéma* ce ne parla Antoine De Baecque: “La critique 'progressiste' groupée autour de Sadoul, explorant l'histoire du cinéma et les genres nationaux, défendant cinémas français et soviétique; l'étude cinématographique proposée par Auriol à la *Revue du cinéma*, s'attachant à cerner l'esthétique formelle du réalisme à travers le néo-réalisme et certains réalisateurs américains tels Welles, Wyler, Sturges, Huston...; enfin la promotion d'auteurs américains dits 'commerciaux' (Hitchcock, Hawks) par les 'néo-hollywoodiens' au nom d'une morale de la mise en scène de l'action.” Traduzione italiana: “La critica 'progressista' raggruppata intorno a Sadoul, esplorando la storia del cinema e i generi nazionali, difendendo le cinematografie francese e sovietica; lo studio cinematografico proposto da Auriol alla *Revue du cinéma*, che cercava di contornare l'estetica formale del realismo attraverso il neorealismo e certi realizzatori americani come Welles, Wyler, Sturges, Huston...; infine la promozione di autori americani detti 'commerciali' (Hitchcock, Hawks) da parte dei 'neo-hollywoodiani' in nome di una morale della messa in scena dell'azione.” De Baecque Antoine, *Le Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue – Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959*, cit., p. 48.
 - 14 In questo settimanale pubblicato tra il 1943 e il 1952 scrivevano anche Astruc, Bazin, Daquin, Frank, Kast e Sadoul.
 - 15 Rivista che dura meno di un anno, solo cinque numeri, tra il maggio e il novembre del 1950. Il nome più importante è quello di Eric Rohmer, che in tutti i cinque numeri è il *directeur* (prima come Maurice Schérer, poi sotto pseudonimo). Ma anche altri nomi importanti hanno a che fare con questa piccola realtà critica. Al di là delle partecipazioni prestigiose di personalità come Jean-Paul Sartre o Paul Valéry, quello che più la caratterizza è l'essere stata la culla di quelli che saranno, con l'aggiunta di Truffaut e Chabrol, i futuri *jeunes turcs*: Eric Rohmer stesso, poi Jacques Rivette e Jean-Luc Godard (che, come farà poi con i *Cahiers*, si firma anche sotto lo pseudonimo di Hans Lucas). Ma anche Jean Douchet e Jean Domarchi scrivono nella *Gazette*, oltre a due *aines* che saranno alla base, almeno nella prima fase, della rivista baziniana: Jacques Doniol-Valcroze e Alexandre Astruc.
 - 16 La rivista *Ciné-club* viene pubblicata dal 1947 al 1954. Anche qui, oltre Bazin, molte le firme dei *Cahiers*: Agel, Amengual, Lo Duca, Mitry, Kast, Sadoul.
 - 17 Lo Duca, “Le cinéma italien est aussi une industrie”, *Cahiers du cinéma*, n. 1, aprile 1951, pp. 24-28.
 - 18 André Bazin, “Un saint ne l'est qu'après...”, *Cahiers du cinéma*, n. 2, maggio 1951, pp. 46-48.
 - 19 André Bazin, “Néo-réalisme, opera et propagande”, *Cahiers du cinéma*, n. 4, luglio-agosto 1951, pp. 46-51.
 - 20 Rubrica presente dal numero 8 del gennaio 1952 fino al numero 26 dell'agosto-settembre 1953. Poi, a partire dal numero 33 del marzo 1954 abbiamo un'altra rubrica dedicata alle notizie cinematografiche dal nome “Petit journal intime de cinéma”, nella quale però le notizie sono date con un tono molto diverso. Non sarà più una semplice raccolta di informazioni come era per le “Nouvelles du cinéma” ma qualcosa, appunto, di più “intimo”, un'interazione con i lettori e un racconto spesso romanzato sulle “cose” del cinema.
 - 21 “Carmine Gallone, il realizzatore di *Messalina*, avrebbe voglia di girare adesso *Semiramis* e *Maria-Maddalena*” “Nouvelles du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 9, febbraio 1952, p. 47. Entrambi i film in realtà non furono mai realizzati.
 - 22 “Mario Soldati che si interessa sempre meno al cinema, sta comunque mettendo in scena due film cappa e spada: *I tre corsari* e *La figlia del corsaro nero*” “Nouvelles du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 11, aprile 1952, p. 44. *I tre corsari* uscirà nel 1952. *La figlia del corsaro nero* in realtà uscirà poi con il titolo *Jolanda, la figlia del corsaro nero* nel 1954.
 - 23 “Giorgio C. Simonelli sta girando *Amleto* con Erminio Macario, Rossana Podestà, Carlo Nichi, Camillo Pilotto” “Nouvelles du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 14, luglio-agosto 1952, p. 48. Si sta parlando del film *Io, Amleto* che uscirà nel 1952.
 - 24 “Mario Mattoli gira *Cinque Poveri in Automobile*, una sceneggiatura di Cesare Zavattini scritta nel 1934. Ecco gli interpreti del film: Eduardo e Titina De Filippo, Aldo Fabrizi e Walter Chiari” “Nouvelles du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 16, ottobre 1952, p. 51. Il film *Cinque Poveri in Automobile* uscirà nel 1952.
 - 25 “Irène Papa[s] sarà la madre in *Le mensonge d'une mère*. Il resto della famiglia è composto da Silvana Pampanini, Massimo Girotti, Gianni Santuccio. Regista: Raffaello Matarazzo” *Nouvelles du cinéma*, «Cahiers du cinéma», n. 24, giugno 1953, p. 77. *Le mensonge d'une mère* è in realtà il titolo francese di *Catene*, uscito nel 1949 in Italia e in Francia nel 1951 (data riportata nell'*Index de la Cinématographie française: analyse critique complète de tous les films*, Paris, La Cinématographie française, 1947-1965). Qui invece la notizia si riferisce a un altro film di Matarazzo, *Vortice*, che non sarà distribuito poi in Francia (il titolo francese della distribuzione canadese è in realtà

simile a *Le mensonge d'une mère*, ovvero: *Angoisse d'une mère*).

- 26 "Ettore Giannini gira – a colori – *Carosello napoletano* con Yvette Chauviré, Leonide Massine e i balletti del marchese di Cuevas" "Nouvelles du cinéma", *Cahiers du cinéma*, n. 25, luglio 1953, p. 40. *Carosello napoletano* esce nel 1954.
- 27 "La frequentazione delle sale aumenta regolarmente di anno in anno secondo la proporzione 1/10 per anno. Cifre degli incassi: 1949, 53 milioni di lire; 1950, 63 milioni di lire; 1951, 72 milioni di lire (cifre provvisorie)" "Nouvelles du cinéma", *Cahiers du cinéma*, n. 13, giugno 1952, p. 59.
- 28 "Tuttavia il cinema italiano non ha solo dei buoni registi, si distingue anche per gli eccellenti operatori tra cui Aldo Tonti che si può considerare uno dei primi del mondo" A. Bazin, "Un saint ne l'est qu'après...", cit., p. 46.
- 29 "Per farci accettare la prospettiva del suo teatro e la morale della favola che ci propone, [Eduardo De] Filippo dispone di due carte vincenti: il suo interprete principale ed il suo operatore" Michel Mayoux, "Et mourir...", *Cahiers du cinéma*, n. 4, luglio-agosto 1951, p. 52.
- 30 Tranne che nel titolo (che comunque si rifà al romanzo di Zavattini alla base di *Miracolo a Milano*) non si accennerà al ruolo di Totò nemmeno nella recensione del film *Dov'è la libertà?*, che vedeva l'attore lavorare a fianco del regista di culto della rivista Roberto Rossellini: Claude Beylie, "Toto il buono", *Cahiers du cinéma*, n. 122, agosto 1961, pp. 53-54. L'attore nel corso degli anni Cinquanta aveva ricevuto però apprezzamenti in altre riviste francesi, ad esempio l'articolo dedicatogli in *L'âge du cinéma* (Ladislas Robin, "Gros Plan Totò", *L'âge du cinéma*, n. 3, giugno-luglio 1951, p. 39) oppure in un articolo sui comici nel cinema italiano apparso su *Positif* (Robert Benayoun, "L'Italie millionnaire", *Positif*, n. 23, aprile 1957, pp. 24-26).
- 31 Giorgio De Vincenti, *Il cinema e i film*, "Cahiers du cinéma" 1951-1969, Venezia, Marsilio, 1980.
- 32 André Bazin, "Le style c'est le genre", *Cahiers du cinéma*, n. 43, gennaio 1955, pp. 42-43.
- 33 "L'Italia ha ottenuto a buon diritto il premio per la migliore selezione nazionale. Lo meritava incontestabilmente e questa è, con il grande premio a *Due Soldi Di Speranza (Deux Sous d'Espoir)*, l'unica ricompensa del *palmarès* che fa l'unanimità. La sua selezione conferma una volta ancora non solo la vitalità del cinema italiano ma la sua unità nella varietà. Nessuna produzione nazionale di questa importanza presenta altrettanti caratteri comuni, e con una tale continuità, da sette anni. Il termine □neorealismo□, di cui la critica ha fatto quasi un sinonimo di □cinema italiano□, conduce forse a molti equivoci, ma qualunque sia il suo valore critico intrinseco salta una volta di più agli occhi che corrisponde almeno ad una parentela, ad una consanguineità inconfutabile di tutto ciò che conta nel cinema italiano a partire dalla guerra." André Bazin, "Petite Revue des Films", in André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Curtis Harrington e Lo Duca, "La foi qui sauve: Cannes 1952", *Cahiers du cinéma*, n. 13, giugno 1952, p. 13.
- 34 Le "Lettre de" sono delle rubriche presenti nei primi numeri. Delle testimonianze di collaboratori al di fuori della Francia. Per la precisione abbiamo, oltre che da Roma, delle "Lettre de" provenienti da Madrid (a cura di Lo Duca), New York (a cura di Herman G. Weinberg), Praga (a cura di Jaroslav Broz), Londra (a cura di Jacques B. Brunius), Berlino (a cura di François Chalais). In particolare, le "Lettre de Rome" sono solamente due (entrambe di Nino Frank) e compaiono rispettivamente nel numero 7 (dicembre 1951) e nel numero 23 (maggio 1953).
- 35 "Un ultimo fatto, che sorprende lo straniero in Italia: la complicità che lega, nel lavoro, gli scrittori, i tecnici, e anche la produzione, l'ambiente di comprensione abbastanza fraterna dove riescono ad accordarsi, la vaga similitudine degli scopi che inseguono. Quando si pensa ai disaccordi quasi rituali che si vedono tra noi, tra registi e sceneggiatori, tra questi e i produttori." Nino Frank, "Lettre de Rome", *Cahiers du cinéma*, n. 23, maggio 1953, p. 42.
- 36 "Una settimana a Roma basta per rendersi conto che in Italia il fatto cinematografico esiste, continua ad esistere, e nel modo più fiorente" *Ivi*, p. 41.
- 37 Il film fu molto apprezzato dalla rivista, tanto che la prima copertina in assoluto dedicata al cinema italiano riporta proprio un fotogramma tratto da questo film. È la copertina del numero 13 del giugno 1952.
- 38 "Lei ci riporta qui dei pittoreschi ricordi delle riprese". Presentazione, a cura della redazione, della nuova collaboratrice in occasione del suo primo articolo: Marie-Claire Solleville, "Deux sous d'espoir payés comptant", *Cahiers du cinéma*, n. 12, maggio 1952, p. 33.
- 39 *Ivi*, pp. 33-37.
- 40 Marie-Claire Solleville, "Carmela □actrice néo-réaliste□", *Cahiers du cinéma*, n. 15, settembre 1952, pp. 52-58.
- 41 Marie-Claire Solleville, "Nos amies, les femmes", *Cahiers du cinéma*, n. 30, natale 1953, pp. 22-26; Marie-Claire Solleville, "Le retour d'égypte", *Cahiers du cinéma*, n. 46, aprile 1955, pp. 48-52.
- 42 "Il regista è il solo che sembra trovare un certo interesse per le riprese" M.-C. Solleville, "Nos amies, les femmes", cit., p. 26.
- 43 Marie-Claire Solleville in Robert Lachenay, André Martin, Jacques Rivette, Marie-Claire Solleville et François Truffaut, "Petit journal intime du cinéma", *Cahiers du cinéma*, n. 57, marzo 1956, pp. 36-41.
- 44 G. De Vincenti, *Il cinema e i film*, "Cahiers du cinéma" 1951-1969, cit., p. 157.
- 45 "Questa espressione felice è dovuta al signor Lombardo, giovane produttore italiano per cui Fellini ha giustamente girato *Il Bidone*. □Per noi produttori, ha detto, l'arte nel film non è il fine, è un mezzo□. Un mezzo naturalmente tra altri e per niente necessario. Mi stupisco ancora scrivendolo della legittima ed inesauribile esattezza di questa

- formula dopo la quale tutto mi sembra già detto.” André Bazin in André Bazin, André Martin, Fereydoun Hoveyda, Robert Lachenay, “Petit journal intime du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 51, ottobre 1955, p. 39.
- 46 Marco Grosoli, *La tela del tomiside. André Bazin riletto attraverso l'integralità del corpus*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2010.
- 47 André Bazin, “Qui est le véritable auteur de film?”, *Arts*, n. 489, 10 novembre 1954.
- 48 M. Grosoli, *La tela del tomiside. André Bazin riletto attraverso l'integralità del corpus*, cit., p. 454.
- 49 *Ivi*, p. 456.
- 50 André Bazin, “Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?”, *Cahiers du cinéma*, n. 44, febbraio 1955, pp. 17-18.
- 51 André Bazin, “De la politique des auteurs”, *Cahiers du cinéma*, n. 70, aprile 1957, pp. 2-11.
- 52 M. Grosoli, *La tela del tomiside. André Bazin riletto attraverso l'integralità del corpus*, cit., p. 465.
- 53 “La *politique des auteurs* ha un padre, François Truffaut, una data di nascita, il mese di febbraio 1955, e poggia su un manifesto, l'articolo che difende il film di Jacques Becker.” A. De Baecque, *Le Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue – Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959*, cit., p. 9. L'articolo di cui si parla: “Ali Baba et la □Politique des Auteurs□”, *Cahiers du cinéma*, n. 44, febbraio 1955, pp. 45-47.
- 54 “Tutti i momenti forti della rivista sono imparentati così, in un modo o nell'altro, alla □Lettera su Rossellini□ scritta da Jacques Rivette nell'aprile del 1955, scompigliando l'organizzazione di un numero per dichiarare a lungo il suo fervore. Quello che allora Rivette scrive per giustificarsi è il segno di questi giochi di scritture incrociate dei *Cahiers*: □Bisogna scusare i solitari; ciò che scrivono somiglia alle lettere d'amore che hanno sbagliato indirizzo.□ La rivista deve servire a questo: una scatola dove sarebbero raccolti gli scritti d'amore inviati agli autori del cinema.” *Ivi*, p. 147. L'articolo a cui si fa riferimento: J. Rivette, “Lettre sur Rossellini”, cit., pp. 14-24.
- 55 G. De Vincenti, *Il cinema e i film, “Cahiers du cinéma” 1951-1969*, cit., p. 148.
- 56 Il culmine di questo ragionamento sul cinema francese lo rileviamo nel celebre articolo di Truffaut, il “padre” della *politique des auteurs*, del 1954: François Truffaut, “Une certaine tendance du cinéma français”, *Cahiers du cinéma*, n. 31, gennaio 1954, pp. 15-29.
- 57 “Accedere alla dignità di un significato quanto più nuovo, più ricco, più profondo” Maurice Schérer, “Génie du christianisme”, *Cahiers du cinéma*, n. 25, luglio 1953, p. 46.
- 58 Maurice Schérer, “De trois films et d'une certaine école”, *Cahiers du cinéma*, n. 26, agosto-settembre 1953, pp. 18-25.
- 59 Gli altri due sono *La carrozza d'oro (Le carrosse d'or, Jean Renoir, 1952)* e *Io confesso (I Confess, Alfred Hitchcock, 1953)*.
- 60 “Un collaboratore dei *Cahiers*, Jacques Rivette, scriveva recentemente: □da una parte abbiamo il cinema italiano, dall'altra parte l'opera di Roberto Rossellini□; voleva dire che lei si tiene a distanza dal movimento neorealista, insegna sotto la quale si dispone la quasi totalità dei registi italiani...” Maurice Schérer e François Truffaut, “Entretien avec Roberto Rossellini”, *Cahiers du cinéma*, n. 37, luglio 1954, p. 1.
- 61 “Mi sembra impossibile guardare *Viaggio in Italia* senza provare con forza l'evidenza che questo film apre una breccia, e che il cinema tutto interno deve passare sotto pena di morte” J. Rivette, “Lettre sur Rossellini”, cit., p. 14.
- 62 “Ogni immagine, ogni movimento confermava in me la segreta parentela tra il pittore e il cineasta” *Ivi*, p. 15.
- 63 Questo articolo è l'ultimo nel quale Maurice Schérer si firma col suo vero nome, tutti i successivi scritti riporteranno lo pseudonimo Eric Rohmer (che fino a questo momento usava alternato al suo nome di battesimo). Maurice Schérer, “La terre du miracle”, *Cahiers du cinéma*, n. 47, maggio 1955, pp. 38-41.
- 64 “Il termine *neorealismo* è stato così compromesso negli ultimi dieci anni che esisterei a impiegarlo a proposito di *Viaggio in Italia* se Rossellini stesso non avesse rivendicato questa etichetta. Secondo lui questo film sarebbe di un □neorealismo□ più puro, più spinto che le sue opere precedenti” *Ivi*, p. 38.
- 65 Ovvero a partire dal suo primo film del dopoguerra *Roma città aperta* (1945). Anche per i problemi avuti con la distribuzione in Francia dei film del regista realizzati prima e durante la guerra, raramente i *Cahiers* si occupano del Rossellini pre-*Roma città aperta*. Quasi dimenticando una parte della sua carriera. Quei film, invece, non verranno dimenticati dalla rivista rivale *Positif* che li utilizzerà per parlare di un Rossellini “fascista”. Come nell'articolo di Marcel Oms, “Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne”, *Positif*, n. 28, aprile 1958, pp. 9-18.
- 66 Roberto Rossellini, “Dix ans de cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 50, agosto-settembre 1955, pp. 3-9.
- 67 Roberto Rossellini, “Dix ans de cinéma II”, *Cahiers du cinéma*, n. 52, novembre 1955, pp. 3-9.
- 68 Roberto Rossellini, “Dix ans de cinéma III”, *Cahiers du cinéma*, n. 55, gennaio 1956, pp. 9-15.
- 69 Uscito in Francia appunto nello stesso anno di pubblicazione di questa recensione, ovvero il 1956.
- 70 Nel numero di marzo del 1955 viene dedicato molto spazio a questo film, un articolo e un estratto dei dialoghi: André Martin, “è arrivata la strada”, *Cahiers du cinéma*, n. 46, marzo 1955, pp. 10-15 e “Ce que disait le □fou□”, *Cahiers du cinéma*, n. 46, marzo 1955, pp. 16-19. Nel numero successivo, il 47 dell'aprile 1955, ci sarà addirittura la copertina dedicata a questo film di Fellini (e la “Lettre sur Rossellini”, che appare nello stesso numero, può essere di certo vista in polemica a questa scelta redazionale).
- 71 “Molti tra i miei colleghi hanno rapportato il tema de *Il miracolo* a quello de *La strada*. Da qui a gonfiare l'importanza della collaborazione di Fellini nella seconda parte de *L'amore*, non c'era che un passo, certo. Questo genere di briga è sgradevole, ma sarebbe sleale non rendere a Rossellini ciò che gli appartiene” Eric Rohmer, “Deux

- images de la solitude”, *Cahiers du cinéma*, n. 59, maggio 1956, p. 39.
- 72 Nel senso estremo che ha attribuito a questo termine la *politique*: un “autore” non è un regista che può aver fatto dei “bons films”, ma invece qualcuno che privilegia di una certa “infallibilità”.
- 73 Uscito in Francia nello stesso anno nel quale i *Cahiers* gli dedicano la copertina, ovvero 1957.
- 74 Ci saranno, comunque, copertine dedicate a film italiani anche nel 1957. A Fellini, che con il passare del tempo aumenta di considerazione presso la redazione (es. copertina del numero 75 dell'ottobre 1957 che riporta un'immagine del film *Le notti di Cabiria*), ma anche, sorprendentemente, al film di Lattuada *Guendalina* (numero 74, agosto-settembre 1957). Film che, poi, non verrà di certo celebrato nei giudizi del numero successivo della rivista, prendendo dei “voti in pagella” (nella rubrica “Le conseil des dix”) tutti molto bassi, compresi quelli dati da Bazin e Sadoul.
- 75 Jean-José Richer, “Pain, amour et fantasie”, *Cahiers du cinéma*, n. 42, dicembre 1954, pp. 4-7.
- 76 La rubrica “Billet” inizia con il “Billet I” presente nel numero 37 dei *Cahiers* (luglio 1954) e si conclude con il “Billet XVII” presente nel numero 58 del 1956 (l'ultimo è dedicato interamente al cinema italiano, ai “*tresors italiens*”).
- 77 Jacques Audiberti, “Billet VIII”, *Cahiers du cinéma*, n. 48, giugno 1955, pp. 54-56.
- 78 Jacques Audiberti, “Billet IX”, *Cahiers du cinéma*, n. 49, luglio 1955, pp. 32-34.
- 79 Un film che ha un regista non italiano, ma è prodotto (Ponti-De Laurentis), scritto (De Concini-Perilli) e interpretato (Mangano, Gassman) da italiani.
- 80 Jacques Audiberti, “Billet XVII”, *Cahiers du cinéma*, n. 58, aprile 1956, pp. 21-24.
- 81 Barthélemy Amengual, “Sophia Loren, cheval ou jument?”, *Cahiers du cinéma*, n. 62, agosto-settembre 1956, pp. 30-31.
- 82 Eric Rohmer, “Les lecteurs des Cahiers et la politique des auteurs”, *Cahiers du cinéma*, n. 63, ottobre 1956, pp. 54-58.
- 83 Lo Duca, “Cinéma, septième art, dixième muse, cinquième roue”, *Cahiers du cinéma*, n. 69, marzo 1957, pp. 30-34 e pp. 53-57.
- 84 “Spariscono gli studi sui contesti economici o storici del cinema, le presentazioni delle cinematografie nazionali, gli elogi di certi film sovietici, italiani, britannici” Antoine De Baecque, *La cinéphilie – invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 189.
- 85 Nino Frank, “Au Lido: métrages de pellicule”, *Cahiers du cinéma*, n. 38, agosto-settembre 1954, pp. 27-28.
- 86 “Il fatto è che, mentre nei primi anni si sviluppa la linea fenomenologica baziniana, attenta per definizione al contesto sociale e al rapporto tra opera filmica e pubblico, parallelamente si prospetta nella rivista la linea della politica degli autori, centrata piuttosto sulle poetiche dei diversi cineasti e sul loro manifestarsi in tutti i film del singolo autore, anche in quelli apparentemente minori.” Giorgio De Vincenti, *Cahiers du cinéma, indici ragionati 1951-1969*, Venezia, Marsilio, 1984, p. XVI.
- 87 “Vanità del soggetto, disprezzo del contesto socioculturale e nazionale: la *politique des auteurs* giudica in nome della messa in scena, valore assoluto, la registrazione del corpo in uno spazio” A. De Baecque, *Le Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue – Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959*, cit., p. 158.
- 88 André Bazin muore l'11 novembre 1958. La notizia della sua morte viene data nel numero di dicembre del 1958, mentre il primo numero dell'anno successivo (numero 91, gennaio 1959) è interamente dedicato alla figura del critico appena scomparso. E proprio il suo addio aveva portato a questa paradossale, ma solo così possibile, apertura. Possibile: senza più Bazin, scompare l'ultimo baluardo di quel “principio realista” che era stato, malgrado tutto, comandamento imprescindibile e sul quale la stessa *politique*, a suo modo, si era basata. Paradossale: la presenza di Bazin, personalità forte anche se sempre più marginale, era garanzia d'apertura, anche minima, della rivista a pensieri critici nei riguardi della politica ideologica dominante.
- 89 Ci riferiamo alla corrente dei *mac-mahoniens*, che esordiscono nell'agosto del 1959 (numero 98) con un articolo scritto dal loro esponente principale Michel Mourlet (“Sur un art ignoré”, *Cahiers du cinéma*, n. 98, agosto 1959, pp. 23-37). Alla base della loro idea di cinema ci sarà un ripensamento del “realismo”, che significa la ricerca di un nuovo paradigma di riferimento, una nuova base dalla quale impostare un diverso orizzonte critico. Buttato giù il muro realista, tutto quel cinema che si fonda su presupposti diversi diventa il loro nuovo emblema. Ecco allora, da qui, la figura di Cottafavi e l'apprezzamento per tutto quel cinema italiano che fa del non-realismo (ovvero dell’“irrealismo”) la sua spinta primaria: l’“*école néo-irréaliste italienne*”, ovvero peplum, “cappa e spada” e melodrammi. Quindi, proprio grazie a questo ripensamento del presupposto “(neo)realista”, ci si può aprire a Cottafavi, ma anche a Freda o Matarazzo. I nomi dei *mac-mahoniens* scompaiono dopo il numero 111 del settembre 1960 (monografico dedicato a Joseph Losey, che qui è consacrato come “autore”). Quel numero irrita molto il resto della redazione, i redattori regolari dei *Cahiers*, che allontaneranno Mourlet e compagni. Quindi, il periodo effettivo di permanenza dei critici del Mac-Mahon nella rivista è molto breve, poco più di un anno: dal primo articolo di Mourlet “Sur un art ignoré” (agosto 1959) al numero speciale su Losey (settembre 1960).

Critica e Cinefilia

Fan video goes to the movies: movie-vid, vidding community e cinefilia

What is a vid? Where do vids figure into the workings of the universe? A vid can be many things. A window. An open highway.

A box to open up with light and sound. Once opened, you can see what is inside. This means something to you. Someone else sees something different, and yet you are looking at the same thing.¹

Gene Kelly che balla sulle note di una canzone di Billy Idol in *Dancing with myself - An Ode to Gene Kelly*², le vicende di *L'anno scorso a Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) ricostruite attraverso un pezzo di musica elettronica in *Caged Bird*,³ i film della coppia Katharine Hepburn-Cary Grant rivisti attraverso l'ironia delle parole e della musica di *A Sophisticated Song*.⁴ E ancora, un omaggio ai monster-movies della Universal in *Ever the same*, un trascinate montaggio dei numeri musicali di *Hello, Dolly!* (Gene Kelly, 1969) sulle note di *We got the Beat* dei The Go-Gos⁵, uno studio dei temi ricorrenti dei film di David Lynch in *Seven*,⁶ attraverso le parole dell'omonima canzone dei Fever Ray.

Questi alcuni dei fanvideo dedicati a titoli più o meno celebri della storia del cinema, lavori che riflettono su questi film, ne riportano le atmosfere e i punti salienti, celebrano un attore amato o un genere specifico. Tutto questo attraverso il montaggio a tempo di musica di brevi video remix, che solitamente non superano i cinque minuti, accompagnati dalle note di canzoni contemporanee.

All'interno del vasto panorama dei fanvideo, rispetto alle decine e decine di *vid* che utilizzano immagini tratte da serie televisive, i video realizzati a partire da lungometraggi cinematografici sono una decisa minoranza. Tra questi, una buona parte è dedicata a film contemporanei *mainstream* o a film appartenenti a tradizioni consolidate di fandom (ad esempio, le saghe fantascientifiche come *Star Trek*, i film tratti da supereroi dei fumetti o le saghe-franchise come *Harry Potter*). Quando ci si addentra nel territorio dei titoli della Hollywood classica, nei film di genere - horror o musical, ad esempio - o nei film d'autore europei, i fanvideo a essi dedicati sono decisamente una sparuta percentuale.

Assistiamo oggi a un fiorire di pratiche di remix audiovisivo riconducibili alle tematiche più disparate, e, addentrandoci nel campo dell'espressione di una cultura cinefila, possiamo rintracciare esempi che vanno dai *supercut* che uniscono in pochi minuti frasi ricorrenti dei film hollywoodiani ai *fantrailer* realizzati con intenti più o meno parodici, dai remix-saggi accademici che analizzano la sequenza di un film ai *divertissement* che sfruttano le potenzialità dei nuovi mezzi digitali del montaggio per creare video-oggetti di grande impatto visivo, come il recente vincitore nella categoria Remix del Vimeo Festival Awards 2012, *Rear Window Timelapse*⁷ che utilizza le immagini del celebre film di Alfred Hitchcock.⁸ I fanvideo che abbiamo descritto potrebbero, a prima vista, rientrare all'interno di questo elenco e, per uno spettatore non consapevole del contesto da cui provengono, svolgere la stessa, variegata, funzione di una delle tipologie appena elencate: testimonianze dell'amore per il cinema attraverso le nuove tecnologie e la pratica del remix, espressione dell'estro creativo di singoli amatori, riflessioni sul mezzo cinematografico messe in atto attraverso le immagini stesse, piuttosto che con le parole di un saggio o di una recensione. E, indubbiamente, i fanvideo sono in grado di svolgere anche questi "compiti". Tuttavia, pur trovandosi talvolta a condividere gli stessi spazi di "distribuzione" su piattaforme come YouTube o Vimeo, i fanvideo afferiscono a una comunità di riferimento molto precisa, una *vidding community* popolata da *vidder* - nome con cui si identifica un remixer che realizza fanvideo - e *vidwatcher* - ovvero coloro che guardano fanvideo. Una comunità molto articolata e di lungo corso, all'interno della quale i cosiddetti *movie-vid* costituiscono una significativa eccezione che merita un ulteriore approfondimento. Il nostro interesse per questi lavori si declinerà, quindi, nell'esplorare il loro singolare posizionamento all'interno della comunità e nell'individuare i linguaggi specifici, le forme di ricezione e il particolare concetto di cinefilia di cui si fanno portatori.

Creation does not happen in a vacuum - vidding community

Women have historically taught each other to vid [...]

But perhaps more important is the way in which vidders have taught each other to see.⁹

Un fanvideo è un montaggio d'immagini tratte da film o serie televisive su un accompagnamento musicale, costituito solitamente da una canzone pop o rock, le cui parole, melodia e ritmo forniscono una lente interpretativa con cui leggere le immagini scelte dal *vidder*. Secondo le parole di Francesca Coppa, un fanvideo è "un saggio visuale che espone un argomento¹⁰", un modo per l'autore di rileggere la fonte selezionandone solo gli aspetti che lo interessano o che l'hanno affascinato, quelli che ha apprezzato e quelli che vuole criticare, e di riproporli attraverso il montaggio sotto un'altra luce.

La pratica del vidding, così come molte altre pratiche fandom, non nasce con internet e con gli strumenti digitali, ma ha alle spalle una lunga storia, che data alla metà degli anni Settanta, e si è poi evoluta durante tutto il corso degli anni Ottanta e Novanta attraverso piccoli gruppi di donne che sfruttavano le strumentazioni casalinghe dell'home video e dei

VHS per realizzare quelli che allora venivano solitamente definiti *songvid*.¹¹ Quando il computer, internet e i software per il montaggio non lineare divennero strumenti alla portata di tutti, il fanvideo poteva già contare su una storia quasi ventennale e su gruppi coesi che non solo avevano già sperimentato tecniche e apparecchiature, ma che avevano sviluppato un'attitudine molto collaborativa di insegnamento e condivisione: le componenti di questi gruppi si erano insegnate l'un l'altra nel corso degli anni come utilizzare le tecnologie, come montare i video e come editarli. Questo carattere d'interscambio e cooperazione rimarrà intatto, anzi verrà amplificato, nel passaggio al web, così come la composizione prettamente femminile della comunità¹². Riunite su piattaforme come il portale di blogging Livejournal, e più recentemente sul suo "doppio" Dreamwidth,¹³ le *vidder* hanno dato vita a una comunità molto coesa. Sul portale, oltre ai blog delle singole *vidder*, si possono trovare numerose community che fungono da aggregatori per le attività, luoghi di discussione delle tecniche e delle tecnologie del montaggio, luoghi di commento e consigli per chi realizza fanvideo, luoghi in cui organizzare eventi online per scambiarsi i video, luoghi in cui organizzare le convention e condividere in seguito i video mostrati dal vivo con coloro che non possono attivamente parteciparvi,¹⁴ etc.

Rispetto ad altre attività creative dei fan, la peculiarità del *vidding* risiede nell'aver come motore di aggregazione la pratica del montaggio in sé, piuttosto che i singoli oggetti mediali al centro delle varie creazioni. Come sostiene Tisha Turk, "shared understandings and mutual interests transcend specific source material: vidders and vidwatchers are fans of particular ways of seeing, ways of reclaiming or talking back to mass media".¹⁵

All'interno dei luoghi prima elencati, avviene un costante scambio di informazioni e letture, sia delle fonti che dei video, un continuo ragionare sulla pratica, sulle sue potenzialità e sulle sue possibilità estetiche, analitiche, critiche o di intrattenimento - discussioni che i *vidder* solitamente riassumono con la sola parola "meta"¹⁶. Questo aspetto discorsivo e metalinguistico è parte essenziale di come i video vengono costruiti, fruiti e fatti circolare, frutto di anni e anni di costruzione e accumulazione di informazioni e letture da parte dei membri della comunità. Come giustamente suggerisce ancora Turk,¹⁷ coloro che analizzano le produzioni dei fan tendono a individuare nel fan un soggetto "lettore" che interpreta una fonte attraverso le sue produzioni, che siano fanvideo, fanfiction o altro. Molto è stato scritto su queste interpretazioni.¹⁸ Tuttavia, ci si dimentica che queste produzioni hanno anche una loro specifica audience. E che quest'audience interviene non solo come spettatrice ma anche come produttrice, in un circuito tra creazione e interpretazione che è imprescindibile dalla comprensione delle dinamiche dell'intera comunità e della pratica nel suo complesso.

Creation does not happen in a vacuum; a vid is an individual's (or small group's) argument about a text, but it is informed by, and interpreted in terms of, other fans' ideas about that text, and those arguments and ideas are worked out within the multiple overlapping discourse communities that constitute fandom.¹⁹

Telling unusual stories - strategie di montaggio dei movie-vid

A fronte di questa comunità interconnessa, quale posizione occupa un *movie-vid* tratto da fonti sconosciute alla maggioranza dell'audience? Come rientra all'interno dei percorsi di scambio e delle forme di "pensiero critico collaborativo"²⁰ che abbiamo descritto?

Il tema della costruzione dei *movie-vid* con "fonti insolite" è al centro di numerose discussioni da parte dei *vidder* che frequentemente si interrogano sulle modalità con cui realizzarli e sulla loro potenziale fruizione da parte di quello che la *vidder* Luminosity chiama un "non-contextual fan"²¹, ovvero qualcuno che non disponga di informazioni riguardanti il contesto delle immagini. Le soluzioni proposte sono varie, e le posizioni oscillano tra chi sostiene che i *movie-vid* siano più comprensibili perché solitamente raccontano la trama in modo più lineare e "narrativo", chi sostiene che siano molto più difficili da costruire perché non si ha abbastanza materiale per creare un video efficace con "solo" 2 ore di film, chi ritiene che siano più aperti ad un'audience esterna perché più potenzialmente esposta a contenuti non-fandom, etc.

Prendendo in analisi un campione di *movie-vid*, si possono individuare alcune ricorrenze nelle modalità con cui sono realizzati e stilare un'ipotesi di categorizzazione.²²

- *movie-vid narrativi*: ricostruiscono la trama del film e riportano gli elementi più significativi del plot, grazie a un montaggio che segue più o meno linearmente le vicende dei protagonisti, e sfruttano le parole della canzone scelta per guidare lo spettatore. Nel singolare *Tom Cruise Crazy*²³, ad esempio, la *vidder* thirblindmouse utilizza una canzone pop che, come suggerisce il titolo, racconta alcune vicende della burrascosa storia personale dell'attore, per raccontare la storia di Don Lockwood, protagonista di *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952). "The meaning I eventually settled on was Don being too wrapped up in the role of "Don Lockwood & Lina Lamont", when that role a.) encouraged him to behave dickishly, and b.) didn't leave him much personal freedom to have fun."²⁴

- *mood movie-vid*: tentano di ricostruire l'atmosfera generale del film, senza svelare molto della trama, ma costruendo un montaggio che trasmetta allo spettatore sensazioni simili a quelle provate guardando la fonte originale. In *Caged Bird*, ad esempio, Luminosity ricostruisce l'atmosfera labirintica di *L'anno scorso a Marienbad* sfruttando i suoni acuti e ripetitivi della musica elettronica e montando le immagini insistendo sui movimenti di macchina e usando spesso effetti di zoom e loop.

- *multi-source movie-vid*: sono costruiti a partire da più fonti, legate ad esempio ad uno stesso genere cinematografico, e sfruttano la ripetizione di tropi e convenzioni all'interno delle immagini. Il principio della ripetizione è adottato anche nei video che tentano di ricostruire i motivi ricorrenti nella produzione di un regista, come ad esempio *Seven*, in cui, sfruttando abilmente anche le parole della canzone scelta, la *vidder* hollywoodgrrl e ohvienna accumulano le immagini di sette film di David Lynch per ricostruire gli elementi tipici del suo immaginario.

- *formula movie-vid*: questi video si servono di alcune forme e generi tipici del fanvideo per sfruttare esplicitamente una struttura consolidata al fine di far comprendere il proprio

punto di vista anche a *vidwatchers* ignari delle fonti. Questo è il caso, ad esempio, dei video *slash*. Con *slash* s'intende la creazione di una storia d'amore omosessuale tra due personaggi che nel canone originario sono identificati come eterosessuali, un genere molto praticato all'interno del fandom in generale. Molto è stato scritto sulle potenzialità dello *slash* di sovvertire i canoni precostituiti e di dare voce a storie rimosse dai media²⁵, ma non abbiamo qui lo spazio per dedicarvi altro tempo. In ogni caso, ai nostri scopi è rilevante sottolineare come questo sia un genere effettivamente molto ricco, che conta di suoi schemi, figure retoriche e immagini tipicizzate da poter sfruttare per costruire una narrazione comprensibile. Un esempio particolarmente rilevante si può trovare in un *fanvid* che costruisce una sorta di triangolo amoroso tra il conte Orlok, il giovane Hutter e la moglie Gloria nel celebre *Nosferatu, il vampiro* di F. W. Murnau (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922).²⁶ In questo caso l'autrice può giocare anche sul fatto che, pur non conoscendo la fonte specifica, la maggior parte dell'audience abbia dimestichezza con i personaggi e gli eventi principali della storia di Dracula, permettendosi maggiori libertà a livello narrativo.

Si potrebbe dire che tutti i *vid* realizzati su queste basi afferiscano al genere del cosiddetto *recruiter-vid*. Secondo il linguaggio dei fan, i *recruiter vids* sono fatti per

'vendere' uno show, o una coppia, a dei nuovi fan. Possono essere fatti specificatamente per questo motivo, usando musica accessibile e una scelta di clip particolare - immagini che non richiedano una comprensione profonda della serie per avere senso, e che mostrino gli attori, o le coppie, nella luce più corretta.²⁷

A nostro avviso, non è solo la scelta d'immagini "comprensibili" a funzionare, ma è soprattutto l'utilizzo di tutti gli strumenti che la pratica del *vidding* offre, e di tutte le convenzioni strutturate nel corso del tempo dalla comunità, a permettere una strategia comunicativa efficace tra *vidder* e *vidwatcher*.

***The self-taught cinéophile*²⁸ - il ruolo della cinefilia**

Dopo aver analizzato le strategie discorsive messe in campo da chi costruisce *movie-vid*, possiamo infine interrogarci se ci sia, e quale sia, la forma di cinefilia che questo tipo di video porta con sé.

Marijke De Valck e Malte Hagener, nell'introduzione al loro volume dedicato alla cinefilia, scrivono:

Cinephiles worldwide continue to be captured and enraptured by the magic of moving images. They cherish personal moments of discovery and joy, develop affectionate rituals, and celebrate their love in specialized communities.²⁹

Frances Morgan, in "Of cinephilia(s) and Fandom", osserva:

The obsession that drives fandom is not so different from that which drives cinephilia – to commit to either requires passion, amassed knowledge, long hours spent in an alternate world;

increasingly it also inspires production: debate, DIY theory, formulation of ideas fresh from viewing, instant connections with others' opinions.³⁰

Indubbiamente la cultura del fandom e la cultura cinefila appartengono a due orizzonti diversi, hanno alle spalle ricchi percorsi che per lungo tempo non si sono mai incrociati e pratiche differenti di fruizione dei loro oggetti di riferimento. Tuttavia, seguendo i suggerimenti di Morgan e, soprattutto, osservando gli attuali sviluppi della cosiddetta “nuova cinefilia”, possiamo notare convergenze sempre più significative tra i due mondi. Innanzitutto, gli spazi e le modalità di comunicazione attraverso gli strumenti forniti dal web stanno avvicinando sempre di più queste pratiche, che oggi si situano in una costellazione di siti, forum e community, canali di video-sharing e social network. Gli oggetti d'interesse dei due gruppi hanno punti di contatto sempre più forti, se non vere e proprie sovrapposizioni (lo stereotipo del cinefilo appassionato solo di oscuri film d'autore risulta datato tanto quanto lo stereotipo del fan di fantascienza ossessionato collezionista di *action figures*). Persino le formule per reperire i propri “oggetti del desiderio”, dai DVD, al peer-to-peer, alle piattaforme di video-sharing, si stanno progressivamente unificando.

Girish Shambu, a tal proposito, scrive: “Internet ha improvvisamente reso possibile l'esistenza di una nuova, ampia comunità di mutuo insegnamento e apprendimento, una comunità che include persone conosciute [...] e sconosciute³¹”. Impossibile non riscontrare in queste parole un'eco della nostra descrizione della *vidding community*, così come del funzionamento di molte altre *community* legate a pratiche di fandom: comunità interconnesse in cui avviene uno scambio e un insegnamento reciproco costante. I *movie-vid* di cui abbiamo discusso in questo lavoro sono, a nostro avviso, un significativo esempio di questo progressivo intrecciarsi di fandom e cinefilia. Come sostiene ancora Shambu:

la cinefilia non si limita ad un generico “amore per il cinema” ma comporta un interesse attivo nel *discorso* intorno ai film. Non solo guardare film, dunque, ma anche pensare, parlare e scrivere di film, nelle forme più svariate, non importa quanto standardizzate: sono tutte attività importanti per il cinefilo.³²

La creazione di un *movie-vid* comporta, come abbiamo descritto, una riflessione sul significato del film, un'attenta analisi della sua struttura e svariate ore di certissima attenzione per smontarne e rimontarne i pezzi, con il solo scopo di offrire il proprio punto di vista a mezzo video. Una simile attività, a nostro avviso, rientra pienamente in una delle possibili “forme non standardizzate” di cinefilia descritte da Shambu.

Secondo Kristina Busse, il fanvideo è una forma di “estetica affettiva”, ovvero il segnale di un forte attaccamento emotivo del *vidder* nei confronti della fonte che fa sì che il suo lavoro testimoni: “the quite complex interrelation between love and critique, aesthetic distance and affect”.³³ Un attaccamento emotivo che non viene mai meno, nemmeno nei casi in cui il *vidder* voglia criticare o modificare l'originale. Unito a questo, il desiderio di comunicare e condividere questa passione all'interno della propria comunità di riferimento. Questi i motori principali per la creazione di *fanvid*. Tuttavia, perché un *vidder*, che realizza i suoi montaggi per poter far parte di quel costante flusso di discussioni e commenti di cui

abbiamo cercato di rendere conto, decide di inserirvi all'interno un oggetto così eccentrico come un *movie-vid*?

A nostro avviso, tale scelta è frutto di un ulteriore elemento affine alla cinefilia, ovvero il desiderio non solo di *parlare* e *scrivere* di un determinato film, ma anche di *mostrare* un certo contenuto ad un pubblico ignaro della sua esistenza. Sappiamo bene che una parte significativa dell'atteggiamento cinefilo si sia sempre declinata nella componente curatoriale, nel cercare di preservare i film dall'oblio, oltre che dalla distruzione fisica, organizzando proiezioni, cineclub, rassegne durante le quali proiettare ad un pubblico interessato contenuti che plausibilmente ignorava o erano per lui prima invisibili. Con le dovute differenze, un *vidder* che decide di creare un video a partire da un film d'autore degli anni Venti, che sa essere sconosciuto alla maggior parte della sua comunità, svolge una funzione analoga: sceglie di proporre un contenuto diverso alla sua audience abituale, e lo fa sfruttando le potenzialità del suo strumento di comunicazione, in questo caso il *fanvid*. Propone una fonte nuova attraverso un linguaggio comprensibile a chi lo guarderà e, così facendo, incuriosisce lo spettatore e lo attira verso il film originale.

"I can't wait to see this movie!³⁴": questo il commento più frequente a questo tipo di *vid*.

Le strategie cinefile dei *movie-vid* sembrano riuscire nel loro intento.

Lucia Tralli

¹ hollywoodgrrl, ohvienna, "Vid - David Lynch Films - Seven [VVC Premiere '10]" (<http://sync-slaying.livejournal.com/24950.html>), postato in *Sync-Slayng*, 10 Ottobre 2010.

² jetpack_monkey, *Dancing with myself* (http://www.youtube.com/watch?feature=player_embeddedv=IoxmcJNmvl), 2010.

³ Luminosity, *Caged Bird* (http://www.youtube.com/watch?feature=player_embeddedv=JgOOmIFSq3E), 2010.

⁴ jetpack_monkey, *A Sophisticated Song* (http://www.youtube.com/watch?feature=player_embeddedv=9us-wBUZpI0), 2011.

⁵ tree, *We Got the Beat* (<http://andbirds.org/play/vid-test.html>), 2011.

⁶ hollywoodgrrl e ohvienna, *Seven* (<http://sync-slaying.livejournal.com/24950.html>), 2010.

⁷ Jeff Desom, *Rear Window Timelapse* (<http://vimeo.com/37120554>), 2012.

⁸ Per fare alcuni esempi: FilmDrunkDotCom, *You Just Don't Get It, Do You?* - A Montage of Cinema's Worst Writing Cliche, 2011 (<http://www.youtube.com/watch?v=4KoKWf6pLs8>); pinkwhig, *Disney Mean Girls*, 2010 (<http://www.youtube.com/watch?v=KQeTlxhhmEo>) e Matthias Stork, *Moving Pieces - Sergio Leone's Duel*, 2012. (<http://vimeo.com/groups/audiovisualcy/videos/40847557>)

⁹ Francesca Coppa, "An Editing Room of One's Own: Vidving as Women's Work", *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 26, n. 2, settembre 2011, p. 124.

¹⁰ Francesca Coppa, "Women, 'Star Trek', and the early development of fannish vidving" (<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/44>), *Transformative Works and Cultures*, n. 1, 2008, par. 1.1.

¹¹ A proposito delle prime fasi del vidving si vedano: F. Coppa, "An Editing Room of One's Own", op.cit.; F. Coppa, "Women, 'Star Trek'", op.cit., Camille Bacon-Smith, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991 e Henry Jenkins, "'Layers of Meaning': Fan Music Video and the Poetics of Poaching" in Id., *Textual Poachers: Television Fans Participatory Culture*, London-New York, Routledge, 1992, pp. 223-249.

¹² Non abbiamo qui lo spazio per dedicare sufficiente approfondimento a un altro elemento centrale nell'evoluzione della comunità dei vidder verso il web e i social media, ovvero il copyright e le lotte per la difesa della pratica culturale del remix. Rimandiamo sul tema a: Aaron Schwabach, *Fan fiction and copyright: outsider works and intellectual property protection*, Farnham, Surrey - Burlington, VT, Ashgate, 2011; Sarah Trombley, "Visions and Revisions: Fanvids and Fair Use", *Cardozo Arts&Entertainment LJ*, vol. 25, 2007,

pp.673-674; Rebecca Tushnet, "I Put You There: User Generated Content and Anticircumvention", *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, vol. 12, 2010, pp. 889-946 e Lucia Tralli, *Living in a den of (fair use) thieves: best practices for audiovisual remix and its online diffusion* in Roberto Braga, Giovanni Caruso (a cura di), *Piracy Effect*, Milano, Mimesis, 2013 (in corso di pubblicazione).

¹³ Il sito nasce nel 2009 da un fork di Livejournal per migliorarne e implementarne le funzionalità. Molti utenti hanno nel tempo deciso di gestire i loro blog in parallelo su entrambe le piattaforme.

¹⁴ Per citarne alcuni: *Vidding Discussion* (<http://vidding.livejournal.com/>); *Vidding Technology* (<http://vidding-tech.livejournal.com/>); *Vid Commentary: Challenges Profiles* (<http://vid-commentary.livejournal.com/>); *Veni, Vidi, Vids!* (<http://veni-vidi-vids.livejournal.com/>); *Festivids* (<http://www.festivids.net/festivids>); *Half a Moon* (<http://halfamoon.dreamwidth.org/>); *Vividcon* (<http://vividcon.dreamwidth.org/>) e *Vidukon* (<http://vidukon.livejournal.com/>).

¹⁵ Tisha Turk, "'Your Own Imagination': Vidding and Vidwatching as Collaborative Interpretation", *Film Film Culture*, n. 5, 2010, p. 90.

¹⁶ Alcuni esempi di discussione: bicklex, "Choosing a POV: Story vs. Visuals" (<http://vidding.livejournal.com/2001022.html>), postato nella community *Vidding*, 4 Settembre 2009; obsessive24, "Meta Series: On External Source" (<http://vid-commentary.livejournal.com/tag/meta%20series>), postato nella community *Vid Commentary*, 22 novembre 2010; talitha, "Race and Representation in Vidding" (<http://vidding.livejournal.com/2241987.html>) postato nella community *Vidding*, 16 aprile 2010.

¹⁷ Turk analizza questi aspetti in due saggi, il già citato "Your Own Imagination" e in Tisha Turk, Joshua Johnson, "Toward an ecology of vidding" (<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/326/294>), *Transformative Works and Cultures*, n. 9, 2012.

¹⁸ Possiamo citare, a titolo esemplificativo: il lavoro seminale di Stuart Hall, "Encoding/ Decoding", in Id., *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, London, Hutchinson, 1980, pp. 128-138; Henry Jenkins, *Textual Poachers*, op.cit.; Lisa A. Lewis (a cura di), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London-New York, Routledge, 1992; Matt Hills, *Fan Cultures*, London-New York, Routledge, 2002 e Jonathan Gray, Cornel Sandvoss, C. Lee Harrington (a cura di), *Fandom: identities and communities in a mediated world*, New York, New York University Press, 2007.

¹⁹ T. Turk, J. Johnson, op.cit., p.2.

²⁰ F. Coppa, "Women, 'Star Trek'", op.cit., par 5.1.

²¹ Definizione data dalla vidder Luminosity, citata da Jason Mittell in "Understanding vidding" (<http://justtv.wordpress.com/2007/11/21/understanding-vidding/>), *Just TV*, 21 novembre 2007.

²² Nell'analisi di produzioni legate al fandom, così come di tutte le produzioni legate alla pratica del remix in generale, occorre ricordare che qualunque tentativo di strutturazione tassonomica può avere una valenza esclusivamente euristica e limitata nel tempo al caso di volta in volta preso in esame. Ovvero, la ricchezza di forme e la velocità con cui queste nascono e si sviluppano è tale da non consentire altro che una categorizzazione parziale e riduttiva.

²³ thirdblindmouse, *Tom Cruise Crazy* (<http://thirdblindmouse.dreamwidth.org/139222.html>), 2011.

²⁴ thirdblindmouse, "Festivid: Tom Cruise Crazy (Singin' in the Rain)" (<http://thirdblindmouse.dreamwidth.org/139346.html>), *There was, there was, and yet there was not...*, 4 febbraio 2012.

²⁵ Riguardo al genere *slash* nel vidding, si vedano ad esempio: Elisa Kreisinger, "Queer video remix and LGBTQ online communities" (<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/395/264>), *Transformative Works and Cultures*, vol. 9, 2012 e Sarah Fiona Winters, "Vidding and the perversity of critical pleasure: Sex, violence, and voyeurism in 'Closer' and 'On the Prowl'" (<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/292/297>), *Transformative Works and Cultures*, vol. 9, 2012.

²⁶ thirdblindmouse, *Possession* (https://www.youtube.com/watch?feature=player_embeddedv=AWoliiHn310), 2012.

²⁷ Definizione di *recruiter-vid* in *Fanlore* (http://fanlore.org/wiki/Recruiter_Vid), wiki sulle attività, sulla storia e sul vocabolario del fandom. [traduzione mia]

²⁸ Il vidder jetpack_monkey ha utilizzato a lungo questa frase come sottotitolo al suo blog su Livejournal.

²⁹ Marijke De Valck, Malte Hagener (a cura di), *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 11.

³⁰ Frances Morgan, "Of cinephilia(s) and fandom" (<http://projectcinephilia.mubi.com/2011/05/25/of-cinephilias-and-fandom/>), *Online Roundtable 1, Project: New Cinephilia*, 31 maggio 2011.

³¹ Girish Shambu, "Sulla cresta dell'onda: l'esperienza della nuova cinefilia" (<http://www.filmidee.it/archive/27/article/117/article.aspx>), *filmidee*, n.1, 2011.

³² *Ibidem*

³³ Kristina Busse, “Affective Aesthetics” (<http://symposium.transformativeworks.org/2010/11/affective-aesthetics/>), *Symposium Blog - A Subsidiary for Transformative Works and Cultures*, 23 novembre 2010.

³⁴ Commento di laurashapiro (<http://luminosity.dreamwidth.org/543536.html?thread=13043760#cmt13043760>), 11 agosto 2010 a luminosity, “New Vid - Last Year at Marienbad - Caged Bird”, *Between the click of the light and the start of the dream*, 11 agosto 2010.