

Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti



Università
Ca' Foscari
Venezia

I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

Università Iuav di Venezia



Università
degli Studi
di Verona

Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School

Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
Ciclo XXVI
Anno di discussione 2013/2014

Viaggio in Oriente
L'esperienza dell'altro e dell'alterità nel cinema odepórico
modernista

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/06
Tesi di Dottorato di Marco Dalla Gassa, matricola 955899

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Fabrizio Borin

Non è questo il paese dei sogni e delle illusioni?

Gérard de NERVAL, *Voyage en Orient*

Viaggio in Oriente.

L'esperienza dell'altro e dell'alterità nel cinema odepotico modernista.

Introduzione. Un *flash-back* e un *flash-forward*..... p. IX

Prima parte. Preghiere. Ai margini dell'Orientalismo

Cap. 1. Il visibile e il fuori-film.....	p. 3
1. Le soglie del visibile.....	p. 3
2. Nomadi e cacciatori di frodo.....	p. 10
3. Muoversi nella complessità.....	p. 17
Cap. 2. Fragili costrutti.....	p. 25
1. Pronti a partire.....	p. 25
2. I perimetri della ricerca.....	p. 33
3. (Viaggio in) Oriente.....	p. 38
4. L'«altro» e il «sé».....	p. 44
Cap. 3. Modernismo, autore: posizionamenti.....	p. 51
1. Moderno, modernità, modernismo.....	p. 52
2. Il nome d'autore.....	p. 57
3. Le pratiche odepotiche.....	p. 69
Cap. 4. Un cinema acc(id)entato.....	p. 73
1. <i>La prière d'insérer</i> e altri fogli volanti.....	p. 73
2. Avvicinamenti, approssimazioni, seduzioni.....	p. 79
3. Un cinema acc(id)entato.....	p. 84

Seconda parte. Avvicinamenti. Mappe di viaggi prevedibilmente inattesi

Cap. 5. Mappe, viaggi e intersezioni.....	p. 91
1. Grand Tour.....	p. 91
2. Mappe e mattoni.....	p. 97
Cap. 6. Viaggi in India.....	p. 101
3. <i>L'india vista da Rossellini e India Matri Bhumi</i>	p. 101
4. <i>Der Tiger von Eschnapur e Das Indische Grabmal</i>	p. 118

5.	<i>Appunti per un film sull'India</i>	p. 125
6.	<i>Calcutta e L'Inde fantôme</i>	p. 134
7.	<i>Kumbha Mela</i>	p. 150
Cap. 7.	Viaggi in Cina.....	p. 153
1.	<i>Dimanche à Pékin</i>	p. 153
2.	<i>Chung Kuo - Cina</i>	p. 159
3.	<i>Comment Yukong déplaça les montagnes</i>	p. 171
4.	<i>Videocartolina dalla Cina</i>	p. 187
5.	<i>Une histoire de vent</i>	p. 190
Cap. 8.	Viaggi in Giappone.....	p. 199
1.	<i>Anatahan</i>	p. 199
2.	<i>Hiroshima, mon amour</i>	p. 204
3.	<i>Le mystère Koumiko</i>	p. 212
4.	<i>A.K.</i>	p. 220
5.	<i>Sans soleil</i>	p. 224
6.	<i>Tokyo-Ga e Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten</i>	p. 234
Cap. 9.	Per altri paesi asiatici.....	p. 245
1.	<i>Sopralluoghi in Palestina</i>	p. 245
2.	<i>Lettre de Sibérie</i>	p. 255
3.	<i>Le mura di Sana'a</i>	p. 261
4.	<i>Il fiore delle Mille e una notte</i>	p. 265
5.	<i>Plaisir d'amour en Iran</i>	p. 275

Terza parte. *Approssimazioni*. L'intenzione di intendersi nel malinteso

Cap. 10.	Lo stereotipo e il malinteso.....	p. 279
1.	Aporie e distanze.....	p. 279
2.	Dalla parte dello stereotipo.....	p. 288
3.	Fare tipo.....	p. 294
4.	La tutela del malinteso.....	p. 301
Cap. 11.	L'India (intra)vista. Il caso Rossellini.....	p. 307
1.	Integrazione, incostanza, impressionistico.....	p. 307
2.	Maieutiche.....	p. 318
3.	Negoziare il non negoziabile.....	p. 326
Cap. 12.	Offrirsi in pasto. Il caso Pasolini.....	p. 331
1.	L'odore dell'alterità.....	p. 331
2.	I (ri)morsi di una fame culturale.....	p. 338
3.	Gli altri nelle immagini altrui.....	p. 343
4.	Offrirsi in pasto.....	p. 348

Cap. 13. Scendere a patti. Il caso Antonioni.....	p. 357
1. Il migliore dei documentari possibili?.....	p. 357
2. Quello mancato è un incontro riuscito.....	p. 364
3. L'autore e l'autorità.....	p. 375

Quarta parte. *Seduzioni*. L'ingiusta distanza tra le parti.

Cap. 14. Strategie retoriche per narrazioni instabili.....	p. 385
1. Del metodo e dei cinema.....	p. 385
2. Strategie retoriche per destabilizzare i racconti.....	p. 396
3. Autenticare l'«altro» autenticando se stessi.....	p. 412

Cap. 15. Dai limbi extra-extradiegetici. L'autore che parla.....	p. 421
1. Voci incomprese.....	p. 421
2. Voci contese.....	p. 424
3. Voci sottese.....	p. 427
4. Voci raddoppiate.....	p. 432

Cap. 16. Recitare l'altro come sguardo fisso.....	p. 441
1. Tre passeggiate.....	p. 441
2. Mondi possibili.....	p. 443
3. Il gioco della finzione.....	p. 453
4. Lo sguardo ai margini.....	p. 467

Cap. 17. Illusioni etnografiche. Il «problema» del reale.....	p. 475
1. Cine-ma verità.....	p. 475
2. Tracce di etnografia.....	p. 482
3. <i>Travelling cultures</i>	p. 489
4. Tracce di reale nelle immagini disperse.	p. 502

Provvisorie conclusioni.....	p. 515
1. La furia contro l'ordine e l'eclissi della distanza.....	p. 515

Quinta parte. *Apparati*.

Filmografia.....	p. 527
------------------	--------

Bibliografie.....	p. 529
-------------------	--------

Abstract.....	p. 559
---------------	--------

Introduzione. Un *flash-back* e un *flash-forward*

C'è una certa apprensione al n. 14 di Boulevard de Capucines, a due passi da l'Opéra de Paris e dal Teatro Olympia. Qui, in un piccolo seminterrato fino a poco tempo prima adibito a sala da biliardo, è stata allestita una piccola sala di proiezione: un telo bianco, un centinaio di sedie di legno, un proiettore, un pianoforte, e poco di più. Si attende l'arrivo di alcuni invitati: giornalisti, direttori di teatro, fotografi, cui dovrebbero aggiungersi anche degli spettatori paganti. Ma quanti sono i parigini disposti ad abbandonare le tante occupazioni della giornata (siamo sotto Natale), raggiungere al freddo il nono arrondissement e sborsare un franco per assistere a uno spettacolo che promette di mostrare – come già capitato decine di volte in passato con altre attrazioni tecnologiche quali il diorama, le lanterne magiche, i panorami – una nuova e mirabolante invenzione ottico/fotografica?¹

Non è la prima volta che il dispositivo è presentato al pubblico. Nei mesi precedenti erano state organizzate diverse proiezioni: a Lione, dove la famiglia d'imprenditori che ha brevettato la macchina svolgeva la propria attività industriale; a Parigi, durante convegni e congressi di caratura nazionale; in altre città francesi e persino a Bruxelles. Ad assistere a quelle esibizioni erano però assemblee composte di professionisti, esperti e tecnici fotografici, talvolta intellettuali o letterati².

¹ Il volantino che viene distribuito all'esterno della sala descrive le caratteristiche del nuovo apparecchio che «permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédé devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur écran»? Il programma della serata è stato riprodotto in varie pubblicazioni sui cinema dei primi tempi e ora si può trovare anche nelle pagine web del Musée Lumière di Lione: <http://www.institut-lumiere.org/francais/patrimoinelumiere/premiereseance> (ultima visita: 16 dicembre 2013)

² I film dei fratelli Lumière vengono proiettati in diverse occasioni durante quell'anno: il 22 marzo 1895, ad esempio, viene presentata a Parigi una veduta (l'uscita degli operai dalla fabbrica) all'interno del congresso della «Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale», il 16 aprile c'è una proiezione alla Sorbona durante il «Congrès des Sociétés savantes», il 10 giugno una al Palais de la Bourse di Lione durante il IV congresso dell'«Union des Sociétés photographiques de France»; il 21 settembre viene organizzata una proiezione a La Ciotat, il 10 novembre a Bruxelles (durante l'assemblea generale dell'«Association belge de photographie»), il 12 e 13 dicembre a Louvain, al teatro Waux-hall in onore dei membri del «Cercle Littéraire et Artistique», il 16 novembre 1895, ancora a Parigi, per l'apertura dei corsi della facoltà di Scienze, il 1 dicembre a Lione, alla «Chambre syndicale des propriétés immobilières», l'11 dicembre a Grenoble, ai membri della «Société Dauphinoise d'Amateurs photographes». Si possono trovare i riferimenti alle undici proiezioni che precedettero quella del *Grand Café* visitando una volta ancora il sito istituzionale del Museo Lumière di Lione. <http://www.institut-lumiere.org/francais/lumiere/sprojections.html> (ultima visita: 16 dicembre 2013)

Quella del 28 dicembre 1895, invece, è la prima serata pensata (anche) per un pubblico di non addetti ai lavori, in cui s'inizia a verificare il potenziale commerciale di un'attrazione che i suoi ideatori, i fratelli Auguste e Louis Lumière, hanno chiamato con un nome che un giornalista presente in sala giudica «rébarbatif», ovvero arcigno, minaccioso, ostile. Il suo nome è «cinematografo».

L'esibizione³, almeno in quella prima giornata, non sembra avere un sufficiente richiamo per attrarre spettatori distratti dalle festività o forse semplicemente all'oscuro dell'evento. Le cronache del tempo – pochissime – e le testimonianze dei presenti – qualcuna di più – confermano i timori degli organizzatori. Tra i giornalisti invitati, sono solo due quelli che si presentano all'appuntamento, mentre coloro che decidono di investire un euro per assistere allo spettacolo superano di poco la trentina (l'incasso copre a malapena il costo dell'affitto della sala). Ma di quella giornata non tutto è da buttare via. Tra i pochi invitati accorsi alla proiezione serale c'è anche il direttore del Teatro Robert-Houdin, il famoso illusionista e prestigiatore Georges Méliès, che ricorda l'esperienza in questi termini:

Nous nous trouvons, les autres invités et moi, en présence d'un petit écran semblable à ceux qui nous servaient pour les projections Molteni, et au bout de quelques instants une photographie immobile représentant la place Bellecour à Lyon apparut en projection. Un peu surpris, j'eus à peine le temps de dire à mon voisin:

– C'est pour des projections qu'on nous dérange ? J'en fais depuis dix ans !

Je terminais à peine cette phrase qu'un cheval traînant un camion se mit en marche vers nous, suivi d'autres voitures, puis des passants, en un mot toute l'animation de la rue. A ce spectacle nous restâmes bouche bée, frappés de stupeur, surpris au-delà de toute expression. [...] À la fin de la représentation, c'était du délire et chacun se demandait comment on avait pu obtenir pareil résultat!⁴

Ad ascoltare le parole del futuro regista di *Voyage dans la lune*, le dieci vedute che compongono il programma della prima proiezione cinematografica pubblica⁵ conquistano tutti gli spettatori presenti tanto che lo stesso Méliès, al termine dello spettacolo, decide di offrire una cifra cospicua

³ Alcune delle informazioni, volutamente aneddotiche, contenute in queste righe si possono trovare in: V. Pinel, *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Parigi, Nathan, 1992; J.-J. Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Parigi, CNRS éditions, 1995; G. Sadoul (a cura di), *Louis Lumière. brevets, témoignages sur les débuts du cinéma*, Parigi, Seghers, 1964; G. P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio, 1997; M. Faucheux, *Auguste et Louis Lumière*, Parigi, Gallimard, 2011; J.-R. Hutinet, *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*, Parigi, Editions Champ Vallon, 1985.

⁴ Sadoul (a cura di), *op. cit.*, pp. 121.

⁵ Tra di esse spiccano film ancora oggi noti come *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, *Le Jardinier (L'Arroseur arrosé)*, *Le Repas (de bébé)*, *Le Débarquement du Congrès de photographie à Lyon*.

ad Antoine Lumière per acquistare l'apparecchio, ricevendo in risposta un garbato ma netto rifiuto⁶. Le cronache dei due giornalisti che assistono alla proiezione offrono un quadro in linea con la testimonianza di Méliès, annotando soprattutto la capacità del cinematografo di riprodurre la realtà, di «restituire la vita» e addirittura, in termini che oggi giudicheremmo baziniani, di sfidare la morte e l'oblio della memoria, quella collettiva, ma soprattutto quella personale. Il giornalista de «La Poste», per esempio, scrive:

Une nouvelle invention, qui est certainement une des choses les plus curieuses de notre époque, cependant si fertile, a été produite hier soir, 14, boulevard des Capucines, devant un public de savants, de professeurs et de photographes. Il s'agit de la reproduction, par projections, de scènes vécues et photographiées par des séries d'épreuves instantanées. Quelle que soit la scène ainsi prise et si grand que soit le nombre des personnages ainsi surpris dans les actes de la vie, vous les revoyez en grandeur naturelle, avec les couleurs, la perspective, les ciels lointains, les maisons, les rues, avec toute l'illusion de la vie réelle. [...] On recueillait déjà et on reproduisait la parole, on recueille maintenant et on reproduit la vie. On pourra, par exemple, revoir agir les siens longtemps après qu'on les aura perdus⁷.

Quello di «Le Radical» aggiunge:

La photographie a cessé de fixer l'immobilité. Elle perpétue l'image du mouvement. La beauté de l'invention réside dans la nouveauté et l'ingéniosité de l'appareil. Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leur mouvement, dans leur action dans leurs gestes familiers avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue⁸.

Nel giro di pochi giorni, grazie al passaparola, l'interesse per il dispositivo che «reproduit la vie» si fa contagioso e gli abitanti di Parigi – secondo quanto racconta uno degli organizzatori di quelle giornate, il regista e fotografo Clément-Maurice⁹ – iniziano a gremire la piccola sala del 9^e *arrondissement* fino ad arrivare in poche settimane a toccare i 2500 spettatori il giorno. Il successo è

⁶ Méliès aggiunge qualche riga dopo: «Dès la fin de la séance, je faisais des offres à M. Lumière pour l'achat de l'un de ses appareils pour mon théâtre. Il refusa. J'avais été pourtant jusqu'à 10000 francs, ce qui me semblait une somme énorme. M. Thomas, directeur du musée Grévin, obéissant à la même idée, lui offrait 20000 francs, sans plus de résultats. Enfin M. Lallemand, directeur des Folies-Bergères, également présent, allait jusqu'à 50000 francs. Peine perdue...». *Ivi.*, pp. 121-123.

⁷ «La Poste», 30 dicembre 1895, ora in Sadoul (a cura di), *op. cit.*, pp. 118-119.

⁸ «Le Radical», 30 dicembre 1895, ora in Sadoul (a cura di), *op. cit.* pp. 117-118.

⁹ Testimonianza raccolta da Georges Sadoul e pubblicata in Sadoul (a cura di), *op. cit.*, p. 37

tale per cui nel giro di un mese anche a Lione si apre una sala cinematografica e nelle settimane seguenti altre anteprime verranno organizzate in diverse città francesi e in altre capitali europee¹⁰.

C'è però un piccolo dettaglio che spesso sfugge alle ricostruzioni sulla «nascita del cinema» – qui sintetizzate nei termini divulgativi più noti, ammantando cioè quegli episodi con quell'aura mitizzante e idealistica propria di molti studi di settore, specie quelli precedenti al Convegno di Brighton del 1978 e ai nuovi approcci sul cinema dei primi tempi – e che potrebbe delineare un percorso di senso discordante rispetto a quello comunemente conosciuto. Forse perché rapiti dalla forza fattuale delle immagini in movimento, pochi commentatori dell'epoca hanno prestato attenzione a un aspetto che, invece, non poteva sfuggire agli avventori della sala del Grand Café. La sala, infatti, era stata allestita con un gusto orientalista, seguendo cioè una moda diffusa a fine Ottocento. In altre parole, prima che si spegnessero le luci, prima del primo giro di manovella, prima di osservare figure a grandezza naturale muoversi sullo schermo, o nel tempo necessario per sostituire nel proiettore una veduta con un'altra, il pubblico aveva tutto il tempo per osservare accanto al telo bianco le composizioni di bambù e di finte zanne di elefante che la proprietà aveva sistemato per dare un tocco esotico agli arredi, oppure le fotografie, forse anch'esse a soggetto orientale, che pare decorassero le pareti¹¹. Persino il nome assegnato al seminterrato tradiva il fascino per narrazioni fantastiche, per mondi lontani, per il sogno di una fuga dalla realtà grigia della capitale francese. A quella che, con sguardo retrospettivo, può essere considerata la prima sala cinematografica della storia del cinema, la prima che ha mostrato a un pubblico pagante un documentario industriale, alcune vedute urbane, una scena di famiglia, un congresso di fotografi, persino un *gag* comico, era stato assegnato, infatti, un nome pomposo e tutt'altro che «rébarbatif»: *Le Salon Indien du Grand Café*.

¹⁰ Per una storia dello sviluppo delle sale cinematografiche in Francia e non solo si rimanda a G. P. Brunetta, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1989.

¹¹ Alcune brevi (e lacunose) descrizioni della sala si trovano in: P. d'Hugues, M. Marmin (a cura di), *Le Cinéma français: le muet*, Parigi, Éditions Atlas, 1986, p. 29; in «Le Siècle de Lyon», 9 janvier 1896, ora in J. e C. Rittaud-Hutinet, *Dictionnaire des cinématographes en France. 1896-1897*, Parigi, Honoré Champion, 1999, pp. 350-351; S. C. Bean, *The First Hollywood: Florida and the Golden Age of Silent Filmmaking*, University Press of Florida, 2008, p. 16. Si tenga conto che le Grand Café proietterà i film Lumière per diversi anni (fino al 1901), nella stessa sala e poi in una seconda poco distante, ed è dunque possibile quando non probabile che gli arredi siano stati con il tempo implementati, trasformati, sostituiti.

C'è una certa apprensione e una grande attesa al Dolby Theater, al 6801 di Hollywood Boulevard, a pochi passi dal TLC Chinese Theatre (un cinema/teatro costruito nel 1926 con un'architettura che ricorda le pagode cinesi) e dal Grauman's Egyptian Theatre (una delle sale cinematografiche più famose degli Stati Uniti, anch'essa dalle architetture orientaleggianti, ora sede della prestigiosa American Cinemateque) e nel bel mezzo della «Walk of Fame». Ben Affleck, l'uomo qui che ci interessa seguire, è uno dei tanti invitati della serata. La sua presenza si deve al fatto che il suo terzo lungometraggio come regista è in lizza per il più importante riconoscimento cinematografico americano: gli Academy Awards. La notte è quella del 25 febbraio, la cornice è quella solitamente glamour e sfarzosa che accompagna tutte le cerimonie di assegnazione degli Oscar, una delle più straordinarie messinscene del potere e del fascino dell'industria hollywoodiana.

In verità il film di Affleck non è tra i favoriti. Sono altri due i titoli su cui la stampa e gli addetti ai lavori scommettono: da una parte c'è *Lincoln*, un *biopic* finanziato dalla DreamWorks Pictures e dalla Twentieth Century Fox, firmato da Steven Spielberg e interpretato, tra gli altri, da Danny Day Lewis, con un budget da 65 milioni di dollari al suo attivo e già 178 milioni d'incassi guadagnati al botteghino¹²; dall'altra c'è *Django Unchained*, un film sovvenzionato da Weinstein Company e dalla Columbia Pictures, con la regia di Quentin Tarantino, Jamie Foxx e Leonardo Di Caprio tra gli attori protagonisti, un budget di 100 milioni di dollari a disposizione e un incasso, fino a quel momento, di 158 milioni¹³. Non che *Argo*, il film con cui Affleck partecipa alla competizione, possa essere considerato un *low budget*, al contrario: con quasi 45 milioni di stanziamenti a disposizione e la Warner Bros. tra le compagnie produttrici, la pellicola ha certamente «le spalle larghe» per affrontare una sfida così difficile, confortata dal fatto di essersi già assicurato, alla vigilia della premiazione, l'invidiabile incasso di 130 milioni di dollari. Nondimeno, in confronto alle due «corazzate» di Spielberg e di Tarantino che si dividono i favori del pronostico, il film dell'attore/regista sembra non disporre delle «caratteristiche giuste» per conquistare i membri dell'Academy. Ha uno stile che ammicca spesso al film amatoriale (movimenti di macchina sgraziati, montaggi ellittici, falsi raccordi), ha immagini poco definite e talvolta fuori-

¹² I dati sul budget e sugli incassi dei film aggiornati al 24 febbraio 2013 sono tratti dal sito internet: www.imdb.com

¹³ Oltre a questi due film, tra i nominati al miglior film figurano anche altre produzioni non meno potenti: *Les Misérables* di Tom Hooper (Universal Pictures, 61 milioni investiti, 148 raccolti al botteghino), *Silver Linings Playbook* di David O. Russell (Weinstein Company, 21/107), *Zero Dark Thirty* di Kathryn Bigelow (Columbia Pictures, 40/91), *Life of Pi* di Ang Lee (Fox Pictures, 120/113).

fuoco che evocano i film degli anni Settanta (immagini sgranate, colori freddi), nessun effetto speciale, un *plot* sicuramente ben congeniato, ma forse poco accattivante per la ripetitività di certe strutture narrative. *Argo* infatti racconta la storia (vera) di un agente della CIA che libera alcuni funzionari dell'ambasciata Usa a Teheran durante la Rivoluzione islamica del 1979. Si aggiunga che nessun grande divo di Hollywood, tranne lo stesso Affleck, figura tra gli interpreti del film e che tra le *spy stories* in lizza per gli Oscar c'è un'altra produzione di ben più grande impatto economico e mediatico che offusca l'opera di Affleck: l'ultimo film a soggetto su James Bond, *Skyfall* di Sam Mendes, costato 200 milioni di dollari e già capace di guadagnarne 300 al botteghino. Un'altra grande «corrazzata».

Come sa chi ha seguito le cronache di quei giorni, destando una certa sorpresa anche tra gli addetti ai lavori, è proprio *Argo* ad aggiudicarsi il premio Oscar per il Miglior Film (annunciato niente meno che dalla moglie del presidente degli Stati Uniti, Michelle Obama, e da Jack Nicholson in diretta dalla Casa Bianca), mentre il premio per la Miglior Regia, in maniera altrettanto inaspettata, viene assegnato a un altro regista poco quotato dai bookmakers: Ang Lee per il suo *Life of Pi*. Sia *Lincoln* sia *Django Unchained* ottengono premi minori, mentre alla fine della serata saranno proprio *Life of Pi* con quattro riconoscimenti (tra cui Migliori Effetti Speciali e Migliore Fotografia) e *Argo* con tre (tra cui anche Migliore Sceneggiatura non originale e Miglior Montaggio) a conseguire il maggior numero di statuette.

Per il lettore che si accinge a leggere uno studio sui modi di rappresentazione dell'«altro» e dell'«alterità» nel cinema odepotico modernista, ovvero nei film di viaggio di registi come Rossellini, Pasolini, Wenders o Marker, potrebbe apparire frastornante, se non addirittura destabilizzante, vedersi catapultato nel mezzo di due episodi che appartengono al passato remoto e a quello più prossimo della Storia delle immagini in movimento. L'effetto naturalmente è ricercato, ma non effimero, perché ci sembra interessante ed emblematico intravedere in due episodi così lontani nel tempo e così distanti dal nostro oggetto di studio una serie di temi, questioni e approcci su cui ci interrogheremo a lungo nei prossimi capitoli, collocandoli nel contempo in un quadro epistemologico più ampio e composito di quello che attese più «ordinarie» spingerebbero a preconfigurare. In altre parole, sia nel Boulevard des Capucines, sia in Hollywood Boulevard, ci si può

imbattersi in situazioni, questioni, frangenti che ritroveremo spesso nelle esperienze di viaggio che andremo ad analizzare e che può essere utile qui anticipare in forme non convenzionali.

In prima battuta, è facile notare dai due casi ricostruiti che il rapporto che il cinema istituisce con la realtà, con il presente, ma anche con il proprio passato, non può essere ricondotto esclusivamente a un questione di *mimesis* o al dovere/urgenza della documentazione, anche quando si analizzano rappresentazioni di episodi di cronaca, di avvenimenti storici, di fatti (o viaggi) realmente accaduti. I primi film dei Lumière, così come *Argo* di Affleck, raccontano delle «storie vere» – lo faranno, come vedremo, quasi tutti i registi che viaggiano con la loro macchina da presa in India, Cina, Iran, Giappone – contribuendo a conservare memoria di luoghi, situazioni o persone «realmente» esistiti, se non di avvenimenti effettivamente entrati nei libri di Storia. E ciononostante, il contesto sociale e materiale dentro il quale lo fanno – sia esso un *Salon indien*, un *Chinese* o *Egyptian Theatre*, un salotto di casa o un dopolavoro ferroviario – ha un'incidenza decisiva nella percezione di quegli eventi, se non altro perché il luogo di emissione delle immagini decontestualizza fatalmente le immagini stesse, assegnando loro svariate coloriture, generando discorsi aperti a più campi e temi, muovendo interessi variegati come lo sono quelli che abitano nei luoghi e nei tempi differenti della fruizione. Non importa che siano il risultato di un racconto fittizio o di un documentario, che siano più o meno credibili, che abbiano o no una «grandezza naturale», le vedute che scorrono sullo schermo modificano il loro spettro di senso anche in base al contesto dentro il quale sono collocate e in base a chi le vede. Si tratta in altre parole di assegnare valore a quella categoria che Roger Odin chiama l'«al di fuori del film»¹⁴, ovvero lo spazio sociale e simbolico in cui è immerso un audiovisivo e con il quale esso si relaziona¹⁵. Uno spazio che ospita il sistema simbolico che caratterizza ogni rete discorsiva e che è in grado di stabilire il destino materiale di ogni costrutto culturale (film compreso), talvolta indipendentemente dal suo valore estetico, artistico, etico, storico. Non a caso molti commentatori hanno ricordato che la fortuna del

¹⁴ R. Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000 (tr. it. *Della finzione*, Milano, Vita e Pensiero, 2004).

¹⁵ Uno spazio che il teorico francese si è premurato di specificare con maggiore precisione in una recente pubblicazione assegnandogli la definizione (in parte diversa e in parte più complessa) di «spazio di comunicazione». Segnaliamo in nota la nostra preferenza per il termine «fuori-film» perché contiene ancora, nella sua definizione, il lemma «film» abbandonato da Odin sull'altare di una fase «post-cinematografica» della storia degli audiovisivi nella quale oggi siamo calati, ma non appartiene alla stagione storica di cui qui ci occupiamo. Cfr. R. Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011 (tr. it. *Gli spazi della comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, Bologna, Editrice La Scuola, 2013)

cinematografo (rispetto ad altre tecnologie di riproduzione del movimento egualmente efficaci) si afferma in Francia e negli Stati Uniti non solo in virtù dei progressi tecnologici realizzati sul finire dell'Ottocento, ma anche per ragioni di natura sociale, culturale, economica, percettivo-psicologica¹⁶. D'altronde, non è nemmeno un caso che qualche giornalista malizioso si sia domandato, commentando gli esiti dell'ultima notte degli Oscar, se il premio per il Miglior Film del 2013 assegnato ad *Argo*, un film tutto sommato celebrativo della CIA e dei suoi agenti, non fosse stato un abile stratagemma dell'Academy per poter avere in diretta, per la prima volta nella storia di quella manifestazione, la moglie del Presidente degli Stati Uniti¹⁷. La questione della relazione tra dovere del racconto e logiche sociali del racconto è, insomma, una delle prime determinazioni con cui avremo a che fare nei successivi capitoli.

C'è un secondo elemento tematico che può essere utile introdurre a questo punto del discorso e che riguarda specificamente le fascinazioni per l'esotico e per le culture asiatiche che emergono da entrambi gli episodi ricordati. Esse sono tali da inscrivere nel nostro tema una doppia tensione, decisiva quanto quella culturale, relativa agli aspetti economico-commerciali che fanno da fondamento a ogni impresa produttiva e alle configurazioni narrative e formali che servono per veicolarli nella maniera più efficace. Si pensi al seminterrato di Boulevard des Capucins che acquista ben altro *charme* con un nome «esotico» e qualche arredo a evocare mondi lontani. La scelta indirettamente ci ricorda che è lo «spettacolo del reale» – di un reale dai tratti verosimili o fittizi poco importa – a configurare l'esperienza cinematografica, già nelle sue prime manifestazioni. Meglio ancora: è lo «spettacolo» prima di tutto, e solo successivamente il «reale», ad attrarre spettatori, ovvero a rendere possibile e poi produttivo un determinato circuito commerciale. Per

¹⁶ Sul percorso storico, sociale ed economico che ha portato alla «nascita» del cinema e sulle ragioni che hanno determinato la predominanza dei dispositivi elaborati da Lumière e Edison rispetto ad altri analoghi si vedano: J Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1992 (tr. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel 19° Secolo*, Torino, Einaudi, 2013); D. Pesenti Campagnoni, *Verso il cinema: macchine, spettacoli e mirabili visioni*, Torino, UTET, 1995; J. Vivié, *Prélude au cinéma: de la préhistoire à l'invention*, Parigi, l'Harmattan, 2006. Per un'antologia di testi dedicati alla storia della visione si rimanda invece a D. Banda, J. Moure (a cura di), *Avant le cinéma. L'œil et l'image*, Parigi, A. Colin, 2012.

¹⁷ Notiamo a margine che l'ipotesi poteva trovare i medesimi riscontri anche se a vincere fossero stati film come *Lincoln*, *Zero Dark Thirty* o *Django Unchained*, tutti benvenuti – chi per un motivo, chi per un'altra – dall'amministrazione americana. Aggiungiamo infine che gli stessi giornalisti accorsi alla premiazione hanno fatto notare, non senza malizia, che la partecipazione di Michelle alla serata arrivava poche settimane dopo la rielezione alla Casa Bianca del marito Obama, alla cui campagna elettorale avevano contribuito generosamente quasi tutte le principali major hollywoodiane. Anche in questo caso si prefigura una sorta di scambio, di un equilibrio negoziale degli interessi economici e culturali in gioco

trovare conforto a quanto stiamo dicendo potremmo rammentare la centralità degli aspetti «mostrativi» del cinema dei primi tempi, la sua vicinanza con le forme d'intrattenimento popolare più in voga a cavallo tra i due secoli (il *vaudeville*, il *music hall*, le *féerie*, ecc.) ma si tratta di saperi ormai talmente assodati dalla storiografia sulla Settima arte che possiamo permetterci di lasciarli in ellisse¹⁸. Per costatare l'importanza che la dimensione attrazionale del cinematografo assume agli occhi dei suoi «inventori», in vista ovviamente di un buon esito finanziario, sia sufficiente in questo caso menzionare un altro episodio non ancora citato e ancora una volta relativo alla prima proiezione cinematografica. È noto, infatti, che Clément-Maurice, prima di prendere in affitto il *Salon Indien du Grand Café*, avesse cercato invano di noleggiare una sala più ampia e più appetibile prima al Théâtre des Folies-Bergère e poi al Musée Grévin, ovvero presso il più celebre music-hall della capitale e l'altrettanto noto Museo delle Cere parigino. Lo «spettacolo», non il «reale», interessava Clément-Maurice e la famiglia Lumière.

Lo «spettacolo», e non solo il «reale», è l'ago della bilancia anche del film (nel film) di Ben Affleck, essendo la finzione del sé il motivo che consente a sei funzionari dell'Ambasciata americana di Teheran di avere salva la vita durante i giorni caldi della Rivoluzione islamica. Come rammenterà chi ha visto la pellicola, *Argo* racconta la storia di Tony Mendez, un agente segreto che si finge un produttore cinematografico canadese per introdursi in Iran e per riportare in patria un gruppo di diplomatici miracolosamente scampati a un sequestro di persona. Per portare a termine la missione l'agente della CIA falsifica la propria identità e quella dei fuggitivi, trasformandola in quella dei membri di una finta troupe alla ricerca di location «esotiche» per un film di fantascienza (scopriremo più avanti l'importanza dei sopralluoghi nei film di viaggio europei). Nel momento decisivo del *plot* i sette personaggi si ritrovano in aeroporto innanzi ai controlli di frontiera, a pochi metri dall'aereo che li può portare in Canada e poi negli Stati Uniti. In possesso di documenti palesemente falsi e con un ordine di arresto emesso dalla polizia di Teheran che li sta raggiungendo, Mendez e i diplomatici cercano di convincere i soldati del check-in di farli passare mostrando loro alcune tavole dello *storyboard* del finto *sci-fi*, dove si possono ammirare alcune immagini esotiche

¹⁸ A tal proposito si rimanda ad A. Gaudreault, T. Gunning, "Le Cinéma des premier temps. Un défi a histoire du film?" in J. Aumont, M. Marie (a cura di), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Parigi, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 49-63; T. Gunning, "The Cinema of Attractions. Early Cinema. Its Spectator and the Avant Garde" in T. Elsaesser (a cura di), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Londra, BFI, 1990, pp. 56-62; A. Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Parigi, CNRS Éditions, 2008.

(ed erotiche) di donne discinte, entità aliene, navi spaziali. I giovani militari, sedotti dall'«occidentalismo» delle immagini (ovvero da un immaginario dell'Occidente accattivante seppur artefatto), non verificano con la dovuta attenzione i passaporti e si fidano di una copertura rabberciata, concedendo loro l'agognato lasciapassare.

La sequenza brevemente descritta, così come tutto il resto di *Argo*, parla allo spettatore di evasione, di evasione reale, ma anche di evasione della rappresentazione, di un bisogno di finzionalizzazione (di inventare una storia), di un bisogno di seduzione (di «mettere in fase» la propria soggettività con la storia narrata). Elementi, questi, che vedremo essere insiti nella ricerca dell'esotico e dello straniante. Per certi versi, l'esperienza delle guardie iraniane di fronte ai disegni stilizzati, come quella dei registi odeporeici innanzi all'«alterità», come quella degli spettatori davanti alle immagini degli operai Lumière che escono dalla fabbrica, si rivela un inganno che destabilizza e rassicura nello stesso tempo. C'è un viaggio. C'è uno spostamento fisico, ma c'è anche un viaggio della fantasia, un cortocircuito dello spirito e delle *rêverie* senza i quali ci sarebbe probabilmente un arresto, ancora una volta fisico (quello dei funzionari americani, ma anche quello della sospensione dell'incredulità) e, nel contempo, metaforico (quello della narrazione). Lo scacco coinvolge sia l'«economia» della rappresentazione – le guardie si distraggono davanti a disegni stilizzati e non davanti ad un film perché essi sono «economici» ovvero convocano in maniera efficace e veloce un immaginario – sia l'«economia» del film – la sua promessa di guadagno innanzi a un pubblico che non chiede altro che farsi ingannare proprio come capita alle guardie rivoluzionarie. E coinvolge le forme narrative, attraverso l'accentuazione dei caratteri mostrativi-visivi-visibili-percepibili delle immagini (i disegni, le forme discinte delle eroine) e attraverso i registri di genere e la loro riconoscibilità popolare (l'agente CIA che si finge produttore di un film di fantascienza, non di un film d'arte, proprio perché il primo è familiare per i suoi interlocutori, il secondo no).

Sottolineiamo questi aspetti perché non sono estranei al soggetto di questa tesi. Come vedremo nei prossimi capitoli, il «visibile», il «fuori-film», le forme di «genere», le seduzioni della finzione, la relazione con le questioni della *mimesis* non in termini ontologici, ma economico-figurativi-narrativi, il bisogno di aggrapparsi agli stereotipi o il piacere per il sentimento di estraneità o, ancora, l'utilità dei malintesi che nascono quando si ignora l'identità di chi si ha innanzi e/o quando si simula la propria, sono argomenti con cui dovremo giocoforza familiarizzare seguendo

alcune vicende odepóriche. Si aggiunga che la decisione di mettere in piedi una finta produzione hollywoodiana in *Argo*, così come quella, da parte dei fratelli Lumière, di costruire uno spettacolo «dal nulla» introduce un'altra questione su cui avremo modo di tornare spesso. La potremmo definire, per il momento, l'«autorevolezza dell'autorità», intendendo per autorità l'ente responsabile dei racconti per immagini. La sua presenza significativa dipende, secondo tratti che Odin definirebbe sia pragmatici al contesto sia immanenti al testo¹⁹, dalla forza negoziale che dispone, dalle identità spesso falsificate cui ammicca, dalla riconoscibilità pubblica che esso può usare per mettere «sotto copertura» (parleremo più precisamente di «silenziare») gli «altri» con cui condivide un tratto di strada.

Per terminare queste righe, convochiamo un ultimo orizzonte di «attese destabilizzanti», scegliendo ancora una volta la storia produttiva e il *plot* di un film come metafora illustrativa delle problematiche che affronteremo, come stratagemma retorico per anticipare contenuti e problematiche. Il film, in questo caso, è l'altro vincitore di quella notte degli Oscar: *Life of Pi* di Ang Lee, un titolo dalla genesi tanto curiosa e significativa quanto quella di *Argo*. Si tratta, infatti, di una co-produzione con capitali americani, inglesi e taiwanesi, firmata da un regista nato a Taiwan, formatosi negli Stati Uniti, che ha debuttato nel suo paese natale, lavorato per Hollywood, ma anche in Cina. Il profilo transnazionale qui descritto si delinea ancor più nettamente se si considera che il romanzo da cui è tratto è stato scritto da un romanziere canadese e che la storia è ambientata in una città indiana, Pondicherry, sotto amministrazione francese. Il protagonista è un bambino che vive in uno zoo gestito dal padre, pratica tre religioni (islamismo, induismo e cristianesimo) ed è costretto a convivere con un nome insolito (Pi diminutivo del francese Piscine), in cui non si riconosce. Durante un viaggio in nave alla volta del Canada (la famiglia, per varie ragioni, è costretta a emigrare con alcuni animali al seguito) Pi è protagonista di un terribile naufragio che lo vedrà unico passeggero superstite. Nella lancia di salvataggio in cui riesce a ripararsi, si trova a dover coesistere con una iena, una zebra, un orango e una tigre feroce di nome Richard Parker. Dopo poche ore in mare, gli animali si uccidono a vicenda: la iena divora la zebra e poi l'orango; poco dopo, dalla coperta della piccola imbarcazione, spunta Richard Parker che

¹⁹ Odin, *Les espaces de communication*, cit. pp. 17-32.

azzanna la iena, restando a tu per tu con il ragazzo. Quest'ultimo, per sopravvivere, si sistema su una zattera costruita con materiali di recupero, legata con delle funi alla scialuppa, procurando pesce e acqua piovana al felino affamato. La navigazione, con varie tribolazioni, dura 227 giorni, fin quando il ragazzo e l'animale approdano finalmente sulle coste del Messico. Tuttavia, quando Pi viene interrogato dagli agenti dell'assicurazione, la sua storia non viene creduta e il ragazzo è costretto a raccontarne una seconda versione, molto più cruenta perché sulla lancia di salvataggio al posto degli animali questa volta ci sono dei passeggeri della nave che convivono e si uccidono uno dopo l'altro: un cuoco francese (la iena), un marinaio giapponese (la zebra), la madre di Pi (l'orango) e lo stesso ragazzo che, nella seconda versione del racconto, altri non è che la tigre stessa. Sia gli agenti assicurativi, sia il romanziere che ascolta la storia dalla voce di un Pi ormai divenuto adulto (tutto il film in realtà è narrato in un lungo flash-back) preferiscono credere alla veridicità della prima storia, perché più avventurosa, esotica, commovente.

Senza addentrarci oltre in un intreccio complesso, ci sembra di poter riconoscere nella storia messa in scena da Ang Lee alcuni aspetti su cui ci siamo già imbattuti e altri su cui vale la pena spendere ancora qualche parola. Quelli già incontrati sono il desiderio/bisogno della finzione, lo sdoppiamento/sfibramento dell'identità, il viaggio come esperienza concreta e astratta (ricordiamo che la tigre è di pixel e molte ambientazioni ricostruite con la *computer grafica*), la difficoltà (e forse l'inutilità) di individuare il falso dal vero, il genere come sistema organizzato di conoscenze, ecc. Aggiungiamo a quelli elencati, altri due elementi centrali al discorso che stiamo introducendo. Il primo trae spunto dalla storia produttiva di *Life of Pi* e ci dice che è impossibile delineare con chiarezza le categorie del «noi» e del «loro» su cui si sono fondate molte discipline dell'incontro. Non è chiaro chi sia il responsabile dell'attivazione dell'immaginario orientalista, se il regista taiwanese, lo scrittore canadese, lo sceneggiatore statunitense. Pur senza negare la produttività di paesaggi speculari e bipolari, risulta comunque difficile, in una società sempre più interconnessa e integrata, delineare e suddividere culture, nazionalità e appartenenze in modo chiaro e definitivo. Il soggetto del film lo conferma, popolato qual è da personaggi indiani, giapponesi, messicani, francesi, nordamericani e da un protagonista che è simbolo del sincretismo religioso e culturale. Da tale determinazione ne emerge una seconda, relativa ai giochi di rifrazione narrativa, ovvero a quelle forme di narrazione stratificata e multifocale che si compongono di racconti dentro altri

racconti, di versioni di fatti alternative e parallele ad altre versioni degli stessi fatti, di lettere tratte da diari o di diari a forma di lettera, di romanzi di altri romanzi, di film in altri film, spesso incastonati in dispositivi di *mise en abîme* figurativi e in immagini esheriane ancora più destabilizzanti di quanto vuole essere questa piccola introduzione. Parafrasando altrimenti, potremmo dire che *Life of Pi* ci ricorda anche che il piacere del racconto non si dipana in una sola direzione di senso, ma, come avviene per ogni oggetto culturale attraversato da continue sollecitazioni, ha bisogno di aggrapparsi a immagini immediatamente riconoscibili (la tigre del Bengala come simbolo più abusato di certi romanzi d'avventura) per costruire universi modellizzanti che però entrano in conflitto e in dissidio tra loro (come la tigre e il bambino), categorie che negoziano una presenza in spazi di comunicazione in rapida trasformazione, comunità di saperi che cercano una stanzialità pur consapevoli di poter essere raziati, da un momento all'altro, da gruppi di nomadi (l'immagine non è nostra, ma è di Rick Altman e la riprenderemo).

Multifocalità/dispersione delle identità (anche disciplinari) dei percorsi da una parte e negoziazione/equilibrio tra nuclei conflittuali dall'altra sono gli ultimi due nodi problematici che ci preme individuare in questa sede, prima di affrontarli in maniera sistematica già dai prossimi capitoli, dove peraltro verranno declinati prima da un punto di vista teorico (distinguendo alcuni orizzonti concettuali di riferimento con cui interrogarli), poi da uno metodologico (articolarlo una sorta di glossario a partire dal quale cercare di scioglierli) e infine da uno pratico/pragmatico (enunciando i passi concreti da compiere nel percorso speculativo intrapreso, delineando, in altre parole, la strutturazione del lavoro, i perimetri di ricerca, i limiti e le potenzialità degli approcci scelti). Essi trovano un'intrigante pre-configurazione nel rapporto che si stabilisce tra la tigre e il bambino di *Life of Pi*, ovvero tra un «altro» e un «sé» screziati in mille sfumature parzialmente sovrapponibili. Le due «finte» e speculari bipolarità statuiscono quella che vedremo essere la più fragile e, nel contempo, la più importante tra le costruzioni di senso qui ricercate. La potremmo definire con la figura retorica che più si adatta al paesaggio descritto, l'ossimoro. Pi e Richard Parker sono infatti soggetti che non possono convivere nella stessa imbarcazione, ma nemmeno possono disgiungersi, legati come sono da una sorta di cordone ombelicale che tuttavia deve essere lungo abbastanza per evitare un contatto diretto. Solo se riescono ad essere prossimi senza essere

attigui, solo se sanno essere distanti ma vicini abbastanza per attivare una qualche forma di interrelazione, possono sperare di sopravvivere, entrambi, alle sollecitazioni del viaggio e al disorientamento della deriva. Solo se riescono a stabilire una «vicina distanza», negoziandola giorno dopo giorno, possono sperare di continuare la traversata. A ben vedere, è quanto fanno gli operatori che girano la manovella del proiettore montato nel *Salon Indien* a pochi metri da un telone bianco rischiando continuamente il fuori-fuoco, oppure l'agente segreto quando mostra uno *storyboard* a un militare iraniano a pochi metri da una frontiera che si vorrebbe attraversare. Anche loro si rapportano con delle «vicine distanze» e, rapportandosi, negoziano una posizione, configurano un tipo di sguardo, tracciano le possibilità di un successo. Le «vicine distanze» sono, in altri termini, l'ossimoro con il quale cercare di gestire ogni forma di cont(r)atto, anche quella praticata dai cineasti che viaggiano nei territori dell'alterità; anche quella che si deve «stipulare» con il proprio oggetto di studio, negoziandola ininterrottamente capitolo dopo capitolo, specie quando si inizia una navigazione della quale non si conoscono, in anticipo, né gli esiti, né l'esatta destinazione.

Spendo ancora qualche parola per ringraziare i colleghi, gli amici e i professori che hanno accompagnato questo percorso di studio e mi hanno aiutato a focalizzare gli argomenti, gli approcci e i perimetri del lavoro. In effetti, a pensarci retrospettivamente, forse in virtù del tanto tempo a disposizione per impostare il progetto di ricerca, le tesi di dottorato sono esperienze di «ermeneutica odepórica», sono «viaggi di studio», in cui si ha l'occasione di incontrare un numero forse maggiore di soggetti (di interlocutori istituzionali, di «guide», di «informatore») rispetto a quanto accade solitamente per l'elaborazione e il confezionamento di altri prodotti editoriali come le monografie, le curatele, i saggi. Soggetti, questi, che è doveroso provare a ringraziare, al termine dell'itinerario, sperando di non dimenticarne nessuno.

Ringrazio per l'aiuto, i consigli e le critiche sempre costruttive il collegio docenti della Scuola dottorale, in modo particolare chi mi ha seguito da vicino e costantemente, come il professor Fabrizio Borin, e chi ha partecipato attivamente ai frequenti momenti di confronto e di discussione organizzati dalla Scuola, come i professori Giuseppe Barbieri, Donatella Calabi, Guido Zucconi, Paolo Puppa, Bernard Aikema, Carmelo Alberti, Maria Ida Biggi. Ringrazio poi i «lettori» individuati dal collegio, i professori Francesca Castellani, Valentina Re e Nico Stringa, che hanno visto il lavoro in uno stato ancora «larvale» e hanno saputo suggerire piccoli ma efficaci cambiamenti, e ringrazio naturalmente i colleghi dottorandi che hanno condiviso gli anni del dottorato e le fatiche ad esso connesse. È doveroso sottolineare anche il sentimento di gratitudine che mi lega ad altri docenti che non afferiscono alla Scuola ma con cui ho avuto modo di confrontarmi nel corso di questi tre anni sui contenuti della tesi: dalla prima fase progettuale – e qui la riconoscenza va a chi ha visto nascere il

progetto e ha speso parole di incoraggiamento affinché indirizzassi le ricerche in questa direzione, come i professori Giulia Carluccio, Gianni Canova, Antonio Costa, Giorgio Tinazzi, Dario Tomasi, Leonardo Quaresima – via via fino alla sua definizione e scrittura, con un aiuto che talvolta è stato determinante come quello giunto da Alberto Elena Diaz e dai suoi colleghi del dipartimento di *Periodismo y comunicación audiovisual* dell'Universidad Carlos III de Madrid dove lo scorso anno ho avuto la possibilità di presentare il progetto di ricerca e svolgere alcune attività seminariali; altrettanti sentiti sono i ringraziamenti che rivolgo a molti docenti «incrociati» nel corso del cammino e con cui ho avuto modo di confrontarmi, anche se brevemente, come Carmelo Marabello, Leonardo De Franceschi, Marco Bertozzi, Jean Michel Frodon.

Ho un debito di riconoscenza da assolvere anche nei confronti di Roy Menarini, Federico Zecca, Sara Martin e del resto della redazione della rivista «Cinergie – Il cinema e le altre arti» per aver accettato di ospitare un'importante curatela sull'orientalismo nel cinema (*Orienti, pratiche plurali*, n. 3, 2012), forse la prima pubblicazione sull'argomento in Italia per ampiezza dei temi affrontati e per partecipazione di giovani e meno giovani studiosi, i cui echi e i cui risultati si possono ritrovare, disseminati qua e là, anche nella redazione di questo testo. Per la stessa ragione ringrazio gli organizzatori del convegno *Arte y arquitectura. Orientalismo entre Granada y Venezia*, e in particolar modo i professori Guido Zucconi e Juan Calatrava, per avermi consentito di presentare – verificandone dunque la robustezza con qualche mese di anticipo – alcune parti di questo testo.

Non si ricorda mai abbastanza il fatto che le ricerche non esisterebbero se non ci fossero istituzioni atte a conservare i documenti e i materiali storici e se non ci fossero «addetti ai lavori» (archivisti, bibliotecari, catalogatori, ecc.) che mettessero le loro conoscenze e le loro competenze al servizio dei ricercatori, consentendo loro di «imbattersi» nei materiali di cui hanno bisogno (talvolta aiutando a indirizzarli verso fondi o pubblicazioni erroneamente battezzate come poco interessanti). In una stagione di tagli, di riduzioni di personale e di fondi necessari a sostenere queste istituzioni, la riconoscenza per la loro opera non è solo doverosa, ma politicamente necessaria. Per questo motivo ci tengo a nominare (riconoscendone l'insostituibile funzione) le istituzioni che hanno ospitato le mie ricerche e tutto il loro personale: il Museo Nazionale del Cinema di Torino con la Bibliomediateca «Mario Gromo», la Cineteca Lumière di Bologna con la Biblioteca «Renzo Renzi», dove è conservato lo straordinario fondo su Pier Paolo Pasolini, la Biblioteca «Luigi Chiarini» del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove sono conservati molti documenti inerenti alla figura e all'attività di Roberto Rossellini, la Bibliothèque Nationale de France, la Joris Ivens Foundation, la Cinémathèque di Toulouse e soprattutto la Bibliothèque du film della Cinémathèque Française di Parigi, istituzione imprescindibile per gli studi sul cinema, soprattutto per quelli relativi alle produzioni francesi. Ringrazio le biblioteche, le strutture, i dipartimenti e i responsabili delle Università dove ho avuto modo di studiare e trovare altri preziosi materiali: Ca' Foscari e lo Iuav a Venezia, e poi quelle di Torino, Padova, Bologna, Roma, Madrid (Carlos III), Parigi (Paris I, Paris III, Paris VIII). Altrettanto importanti sono state le persone che mi hanno aiutato nel reperire alcuni film rari, non sempre a disposizione delle cineteche o delle videoteche. In tal senso un pensiero pieno di riconoscenza va a Tonino De Bernardi, Massimo Bacigalupo, Carlo Di Carlo, Rinaldo Censi, Bruno di Martino. Ancora – perché i debiti contratti sono tanti – ringrazio i colleghi e gli amici che hanno letto parti del testo in queste ultime settimane e mi hanno consentito di correggere alcune parti poco chiare o di ridurre il più possibile i refusi e gli errori di battitura: il compagno di tanti viaggi, Fabrizio Colamartino, e poi Chiara Tognolotti, Valeria Finocchi, Eleonora Charans, Elisa Mandelli, Isabella di Lenardo.

L'ultimo ringraziamento, il più importante per mere ragioni affettive, va alla mia famiglia e alla mia lettrice più fedele: Teresa, a cui è dedicato questo lavoro.

Venezia, 20 dicembre 2013.

Prima parte

Pregchiere

Ai margini dell'Orientalismo

Cap. 1. Il visibile e il fuori-film

Le soglie del visibile¹

Il visibile è ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo e ciò che gli spettatori accettano *senza stupore*. [...] Le fluttuazioni del visibile non hanno niente di aleatorio: rispondono ai bisogni o al rifiuto di una formazione sociale. Le condizioni che influenzano le metamorfosi del visivo, e il campo stesso del visivo, sono strettamente legati: un gruppo vede ciò che può vedere, e ciò che è capace di percepire definisce il perimetro entro il quale esso è in grado di porre i propri problemi. Il cinema è al tempo stesso repertorio e produzione d'immagini. Mostra non già il "reale" ma i frammenti del reale che il pubblico accetta e riconosce².

La teoria del visibile di Pierre Sorlin ha avuto una grande fortuna all'interno dei discorsi sulla Settima arte. Nata da una riflessione sopra le modalità di trattamento dei materiali audiovisivi come fonti di documentazione storica, essa ha un portato significativo ancora attuale, nella misura in cui valuta il film come il prodotto di una plausibilità che si decide dentro un perimetro di conoscenze e percezioni che un certo periodo storico o un certo gruppo/contesto è in grado di darsi. Secondo l'ipotesi sorliniana, le immagini in movimento non sono il mero frutto di un dispositivo ottico che registra meccanicamente ciò che gli è innanzi, bensì il risultato di una serie di configurazioni che si determinano a partire da sensibilità e condizionamenti di carattere culturale, tecnologico, sociale, politico, economico, estetico, ecc., in azione tanto nella fase di creazione di quelle immagini quanto in quella della loro fruizione. Detto altrimenti, il visibile non è l'insieme di segni che si proietta su una qualche superficie bidimensionale (retinica o filmica), ma ciò che una capacità percettiva e

¹ Si segnala che il primo e il secondo paragrafo del capitolo nascono come riscrittura più estesa e articolata di un saggio già dato alle stampe all'interno di un volume sull'orientalismo nelle arti. Per i doverosi confronti si veda M. Dalla Gassa, "La desorientación orientada. Sobre una incierta tendencia del orientalismo cinematográfico" in G. Zucconi, J. Calatrava (a cura di), *Arte y arquitectura. Orientalismo entre Granada y Venezia*, Madrid, Abada, 2012, pp. 359-380.

² P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Parigi, Aubier Montaigne, 1977 (tr. it. *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 68-70) (Corsivi nostri). Approfittiamo del brano di Sorlin per segnalare i criteri che abbiamo. Quanto ai corsivi è sempre esplicitata la «provenienza», ovvero se sono già presenti nella citazione o sono stati aggiunti, in forma enfatica, da chi scrive queste righe. Per quanto riguarda invece i titoli dei film, si è deciso di citarli sempre e solo nella loro lingua originale, senza traduzione in italiano (anche qualora siano stati distribuiti nel nostro paese) e senza indicazione di data, a meno che non la si giudichi importante per contestualizzare il film all'interno di particolari processi storici. I riferimenti precisi ai film (titolo originale, titolo in italiano, paese di produzione, anno di produzione) sono comunque reperibili nella filmografia presente alla fine del volume.

cognitiva (individuale o collettiva) è in grado di elaborare e tradurre a partire da quell'insieme di tracce. Ne consegue che la presunta natura ontologica o mimetica del medium, da cui deriverebbe tout-court una sorta di «autenticità» storica, natura a lungo avvalorata dai testi di importanti teorici e storici del cinema³, non è altro che una convenzione ricettiva dai perimetri alquanto instabili e porosi⁴.

Ci piace iniziare a elaborare e tradurre il materiale del nostro studio da questa premessa teorica perché l'approccio metodologico che essa offre e l'orizzonte interpretativo che apre si presentano più complessi, problematici e sfumati in rapporto a quelli che abitualmente vengono applicati dagli studi sulle rappresentazioni dell'alterità, dell'esotismo, dell'«orientalismo», compresi quelli di ambito cinematografico. Com'è noto, la maggior parte della letteratura che si occupa di studiare i modi di racconto dell'alterità, specie quella che riguarda società esterne e culturalmente estranee a quelle radicate nel Vecchio Continente e nell'America settentrionale, tende ad appoggiarsi sui risultati speculativi sostenuti e divulgati dagli studi di area postcoloniale. Un'area (con la quale avremo a che fare spesso nelle prossime pagine) che ha ricevuto una forte sollecitazione allo sviluppo e alla diffusione da un testo predittivo e paradigmatico qual è *Orientalism* di Edward Said che ancora oggi attira interesse, biasimo, attenzioni, riconoscimenti, rilanci e interpretazioni da parte di studiosi e intellettuali. Grazie a questo testo, dato alle stampe nel lontano 1978, e poi ad altri successivi

³ Il riferimento più ovvio è ai testi di Bazin, ma c'è, invero, una lunga tradizione di pensatori del cinema che hanno riflettuto sulla simbiosi che sussisterebbe tra realtà e rappresentazione cinematografica. Si veda a tal proposito in particolare A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Vol I, Parigi, Editions du Cerf, 1958-1962 (tr. it parz. *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 1972, in particolare il saggio intitolato *Ontologia dell'immagine fotografica*, pp. 3-10) e S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1971). Per una ricostruzione complessiva del dibattito sul realismo nel cinema si vedano invece A. Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Roma, Carocci, 1998, pp. 123-164 e F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 23-46.

⁴ La trasformazione del paesaggio mediale che si è prodotta dai tempi di *Sociologie du cinéma* (1977) a oggi ha confermato la bontà di alcune speculazioni sorliniane, giacché, in epoca di «digital turn», si sono imposti nuovi paradigmi per leggere e consumare le immagini. Si pensi al funzionamento binario del linguaggio numerico, alla perdita di relazione di calco tra l'oggetto e la sua rappresentazione, alle possibilità che i nuovi supporti offrono per intervenire, modificare e ri-codificare gli artefatti audiovisivi (anche in base alle piattaforme sulle quali si decide di diffonderli): sono tutti elementi processuali che accentuano il carattere sintetico, sinottico e programmato (nell'accezione che questa parola ha in ambito informatico) dell'immagine. Il che, pur problematizzando il ruolo del cinema nel panorama contemporaneo, ha avuto almeno il merito di rendere più chiara (più visibile?) la proposta sorliniana: se ieri, secondo Benjamin, la riproducibilità tecnica dei media analogici (fotografia e cinema in primis) partecipava al dissolvimento dell'«aura» dell'opera d'arte, ovvero della sua «autenticità», oggi è la «codificabilità tecnica» dell'immagine digitale, la sua sempre più intensa e facile tracciabilità, che ha rimosso l'«aura» impressionistica e un po' ingenua di realismo e/o di verosimile cinematografico.

licenziati da studiosi come Valentin-Yves Mudimbe⁵, Homi K. Bhabha⁶, Gayatri Spivak⁷, Trinh T. Minh-ha⁸, Robert J.C. Young⁹, Achille Mbembe¹⁰, mossisi sulla medesima linea tracciata da Said (pur criticandone, talora, certe «ingenuità»), si sono diffuse la convinzione e la consapevolezza che le rappresentazioni dell'esotismo, delle «società primitive», di quelle del cosiddetto «Terzo Mondo», anche quelle apparentemente più «innocue» o «inoffensive», debbano essere allacciate sempre a un fascio di discorsi di natura politica, asserviti a una logica di relazione tra dominio e sottomissione, calati dentro una conflittualità tra un polo che gestisce il potere/sapere di controllo e un polo che gestisce il potere/sapere di resistenza. Tutto nasce dall'idea, non peregrina, che l'esperienza storica del colonialismo è di fatto ineliminabile dalle costruzioni ermeneutiche che si sono prodotte sia nelle società dominanti, sia in quelle dominate. Sotto questa prospettiva, il libro di Said appare, già ai tempi della sua uscita, sagace e mirato: recuperando certe pagine di Foucault e Gramsci (ma in anni dove sul medesimo ampio argomento scrivono pagine di analoga forza persuasiva studiosi come Claude Lévi-Strauss¹¹, Franz Fanon¹², Aimé Césaire¹³, Paulo Freire¹⁴, Léopold Sédar Senghor¹⁵, Yves

⁵ Si rimanda in particolare a V. Y. Mudimbe, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington/Londra, Indiana University Press, James Currey, 1988 (tr. it. *L'invenzione dell'Africa*, Roma, Meltemi, 2007).

⁶ Tra i testi capitali di Bhabha, segnalo soprattutto H. Bhabha, *The Location of Culture*, Londra, Routledge Classics, 1994 (tr. it. *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001), H. Bhabha (a cura di), *Nation and Narration*, Londra, Routledge, 1990 (tr. it. *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997).

⁷ Gayatri Spivak è nota soprattutto per i suoi studi sulla subalternità. A tal proposito si rimanda almeno a G. C. Spivak, *Selected Subaltern Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1988; Id. *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Londra, Routledge, 1990; Id., "Can the Subaltern Speak?" in C. Nelson, L. Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313, Id., *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Harvard University Press, 1999 (tr. it. *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004).

⁸ Autrice dalla personalità e professionalità poliedrica (oltre che studiosa è regista, novellista, compositrice) Trinh merita di essere ricordata in questa sede in modo particolare per due studi di una certa importanza: Trinh T. M.-A., *Woman, Native, Other. Writing postcoloniality and feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989 e la curatela C. West, R. Ferguson, Trinh T. M.-A., M. Gever, *Out There. Marginalisation in Contemporary Culture*, New York, New Museum of Contemporary Art and M.I.T. Press, 1990.

⁹ Si veda in particolare R. J. C. Young, *White Mythologies. Writing, History and the West*, Londra, Routledge, 1990 (tr. it. *Mitologie bianche. La scrittura della storia e l'Occidente*, Roma, Meltemi, 2007).

¹⁰ Cfr. A. Mbembe, *Les jeunes et l'ordre politique en Afrique noire*, Parigi, L'Harmattan, 1986 e soprattutto Id., *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Parigi, Karthala, 2000 (tr. it. *Post-colonialismo*, Roma, Meltemi, 2005).

¹¹ Tra i tanti testi dell'antropologo, linguista e filosofo francese si rinvia soprattutto a C. Lévi Strauss, *Tristes Tropiques*, Parigi, Plon, 1955 (tr. it. *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1975) e Id., *Anthropologie structurale*, Parigi, Plon, 1958 (tr. it. *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966) e ai quattro volumi intitolati *Mythologiques*.

¹² Il riferimento d'obbligo è a F. Fanon, *Peau Noire, Masques Blancs*, Parigi, Seuil, 1952 (tr. it. *Pelle nera, maschere bianche*, Milano, Tropea editore, 1995), ma anche a Id., *Les Damnés de la terre*, Parigi, Gallimard, 1961 (tr. it. *I dannati della terra*, Torino, Edizioni di Comunità, 1967).

Lacoste¹⁶, Roland Barthes¹⁷) Said sostiene l'esistenza di una strategia avvolgente e generalizzata che sfrutta le potenzialità attrattive degli immaginari letterari e figurativi per reificare paradigmi di stampo imperialista. Egli da una parte nega ogni forma di determinismo demiurgico, ma dall'altra tende a ricondurre sempre le rappresentazioni delle civiltà asiatiche a una prospettiva di ordine politico/culturale.

L'orientalismo [...] non è soltanto un fatto politico riflesso passivamente dalla cultura o dalle istituzioni, né è l'insieme dei testi scritti sull'Oriente, e non è nemmeno il frutto di un preordinato disegno imperialista "occidentale" destinato a giustificare la colonizzazione del mondo "orientale". È invece il *distribuirsi* di una consapevolezza geopolitica entro un insieme di testi poetici, eruditi, economici, sociologici, storiografici e filologici; ed è l'*elaborazione* non solo di una fondamentale distinzione geografica (il mondo come costituito da due metà ineguali, Oriente e Occidente), ma anche di una serie di "interessi" che, attraverso cattedre universitarie e istituti di ricerca, analisi filologiche e psicologiche, descrizioni sociologiche e geografico-climatiche, l'orientalismo da un lato crea, dall'altro contribuisce a mantenere¹⁸.

Le rappresentazioni diffuse dell'Oriente – in tutte le sue possibili declinazioni – vengono così descritte come costrutti rispondenti non tanto all'intenzionalità di un singolo autore, quanto semmai a un progetto complessivo, inafferrabile, sfumato, stratificato, di pervicace affermazione di un'autorità etnocentrica da praticare nei confronti di un ventaglio di diversità colpevolmente essenzializzate.

Crede che l'Oriente sia stato creato – o come mi piace dire "orientalizzato" – per il solo gusto di esercitare l'immaginazione, sarebbe alquanto ingenuo oppure tendenzioso. Il rapporto tra Oriente e Occidente è una questione di potere, di dominio, di varie e complesse forme di egemonia. [...] La struttura dell'orientalismo non è affatto una mera struttura di miti e bugie che si dissolverebbe come nebbia spazzata via dal vento appena la verità le venisse contrapposta. Personalmente ritengo che l'orientalismo sia più veritiero in quanto espressione del dominio euroamericano che come discorso obiettivo sull'Oriente. [...] L'orientalismo quindi non è solo una fantasia inventata dagli europei sull'Oriente,

¹³ A. Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Parigi, Présence Africaine, 1955 (tr. it. *Discorso sul colonialismo*, Lilit, Roma 1999).

¹⁴ Cfr. P. Freire, *Pedagogia do oprimido*, Rio De Janeiro, Paz e Terra, 1970 (tr. it. *La pedagogia degli oppressi*, Arnoldo Mondadori, Verona 1971).

¹⁵ L. S. Senghor, *Négritude et humanisme*, Parigi, Seuil, 1964 (tr. it. *Negritudine e umanesimo*, Milano, Rizzoli, 1974).

¹⁶ Y. Lacoste, *Géographie du sous-développement*, Parigi, PUF, 1965 (tr. it. *Geografia del sottosviluppo*, Milano, Il Saggiatore, 1976).

¹⁷ Tra i tanti testi di Barthes si rimanda almeno a: Id., *Mythologies*, Parigi, Éditions du Seuil, 1957 (tr. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974).

¹⁸ E. W. Said, *Orientalism*, New York, Routledge and Kegan Paul, 1978 (tr. it. consultata: *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 12 (Corsivi dell'autore)).

quanto piuttosto un corpus teorico e pratico nel quale, nel corso di varie generazioni, è stato effettuato un imponente investimento materiale. Tale investimento ha fatto dell'orientalismo, come sistema di conoscenza dell'Oriente, un filtro attraverso il quale l'Oriente è entrato nella coscienza e nella cultura occidentali¹⁹.

Said realizza, con *Orientalism*, un'intrigante operazione speculativa che non cela una serie di implicite contraddizioni. La principale risiede nel fatto che egli in prima battuta critica aspramente le forme di controllo che la cultura europea – prevalentemente quella inglese e francese e in seguito americana – ha messo in atto nei confronti dei paesi colonizzati, a cominciare da un uso smalzato di immaginari orientali che potessero gestire, dunque rendere più innocue, le differenze culturali, sociali, geografiche ed etniche delle società «messe in scena». In tal modo, indirettamente, biasima le forme di polarizzazione ermeneutica che si ritrovano nei testi sull'Oriente, secondo un'omogeneità e una consonanza tra costrutti che evidentemente si viene a creare surrettiziamente. Il «noi» contro il «loro», l'«Occidente» contro l'«Oriente», non sono altro che entità artefatte, geograficamente stabili perché si sostengono e si rispecchiano vicendevolmente²⁰. Tanto da auspicarne il superamento²¹. Tuttavia, in seconda battuta, per portare avanti il suo attacco contro dicotomie e semplificazioni, Said cristallizza ed essenzializza, a sua volta, le forme di racconto e di rappresentazione delle alterità, inserendole nel medesimo calderone discorsivo, senza rinvenire tra di esse sostanziali differenze di strategia, senza istituire vere distinzioni e reali scarti per quanto riguarda specialmente la loro funzionalità culturale e politica²². Trattati politici, romanzi letterari, quadri, pièce teatrali, film, reportage giornalistici, voci di enciclopedie, epistole e carteggi, diari di viaggio, purché scritti e redatti da intellettuali e artisti europei a descrivere artefatti asiatici, sono considerati dallo studioso

¹⁹ Ivi, *op. cit.*, pp. 15-16.

²⁰ Ivi, p. 15.

²¹ Nella postfazione all'edizione del 1994, Said descrive il suo lavoro in questo modo: «Si tratta infatti di un testo profondamente scettico nei confronti di tutte le etichette categoriche come quelle di Oriente e Occidente e fastidiosamente attento a *non* “difendere” e persino a non discutere l'Oriente e l'Islam. [...] Mi spingo anche molto più avanti quando, proprio all'inizio del libro, dico che parole come “Oriente” e “Occidente” non corrispondono a nessuna realtà stabile esistente come un fatto naturale e che queste designazioni geografiche sono una strana combinazione di aspetti empirici e immaginari. Nel caso della nozione di “Oriente” attualmente impiegata in Inghilterra, in Francia e negli Stati Uniti, l'idea deriva in buona misura da quello che è un impulso non semplicemente a descrivere, ma anche a dominare e talvolta a proteggersi». Ivi, p. 329.

²² Per una più ampia disamina delle «criticità» metodologiche del testo di Said si rinvia a: R. Irwin, *For Lust of Knowing. The Orientalists and Their Enemies*, Londra, Allen Lane, 2006 (tr. it. *Lumi dall'Oriente. L'orientalismo e i suoi nemici*, Roma, Donzelli, 2008); D. M. Varisco, *Reading Orientalism. Said and the Unsaid*, Seattle, University of Washington Press, 2007.

di origini palestinesi tra loro intercambiabili e/o commutabili, partecipi di un medesimo spettacolo finzionalizzante:

La nostra iniziale descrizione dell'orientalismo come campo di studi eruditi acquista ora una nuova concretezza. L'idea di campo allude a uno spazio delimitato. Analogamente, il concetto di rappresentazione [...] implica un riferimento al teatro: l'Oriente è un palcoscenico nel quale l'intero Est viene confinato. Sul palcoscenico compaiono figure il cui compito è rappresentare il più ampio ambito da cui provengono. L'Oriente non appare più come uno spazio illimitato al di là del familiare mondo europeo, ma come un'area chiusa, un ampio palcoscenico annesso all'Europa. L'orientalista non è altro che uno specialista in un campo del quale la vera responsabilità spetta all'Europa, così come il pubblico è storicamente e culturalmente responsabile del dramma (oltre che rispondente a esso) tecnicamente allestito dal drammaturgo. Dietro le quinte del palcoscenico orientale è custodito un ricchissimo repertorio culturale le cui singole voci evocano fantasmagorie di un mondo incantato: la Sfinge, Cleopatra, l'Eden, Troia, Sodoma e Gomorra, Astarte, Iside e Osiride, Saba, Babilonia, i Geni, i Magi, Ninive, il prete Gianni, Maometto e altri ancora; luoghi in certi casi soltanto nomi, metà immaginari metà conosciuti; mostri, diavoli, eroi, terrori, piaceri, desideri²³.

Se fosse vera questa ipotesi, ovvero se ogni medium assolvesse la medesima funzione indipendentemente dalle caratteristiche espressive che gli sono proprie, dalla provenienza culturale di chi lo adopera alla stagione storica vissuta, partecipando a un unico spettacolo teatrale in cui l'Oriente è il palcoscenico, gli autori i drammaturghi, gli europei e i nordamericani gli spettatori, significherebbe – declinando l'ipotesi sul terreno delle discipline di cui qui ci occupiamo – che ogni film europeo o americano che rappresenta l'Oriente (in senso lato), è espressione più o meno raffinata di una cultura di stampo imperialista, il braccio armato di un potere consapevole e invasivo da cui non è possibile sottrarsi. Lungi dall'essere una posizione isolata, quella di Said trova invece riscontri anche nei lavori teorici cinematografici licenziati in quegli stessi anni. Nei primi anni Settanta, infatti, il dibattito cinematografico – influenzato dalle battaglie ideologiche nate con e dopo il Sessantotto – è anch'esso «colonizzato» da studi e corpus teorici che cercano di denunciare i nessi e le attinenze che sussistono tra cinema e (volontà di) potere (imperialista) o meglio ancora tra il dispositivo cinematografico e la sua volontà di «costruire» arbitrariamente uno spettatore ideale. Nei lavori di Jean-Louis Comolli, Marcelin Pleynet, Jean-Louis Baurdy, Jean-Patrick Lebel, Christian Zimmer²⁴ o, con meno radicalismi, in quelli di Metz²⁵ o più tardi di Mitry²⁶, si

²³ Said, *op. cit.*, p. 69.

²⁴ Si veda in particolare: J.-L. Baudry, *Effets idéologiques produits par l'appareil de base*, «Cinéthique», 7-8, 1970, pp. 1-8; J.L. Baudry, *Le dispositif. Approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, «Communications», n. 23, 1975, pp. 56-

evidenziano infatti i caratteri fortemente convenzionali del linguaggio audiovisivo, si rimarca come il codice prospettico, attraverso il quale si configurano le immagini fotografiche e cinematografiche, sia la replica (o l'evoluzione) di un sistema di rappresentazione elaborato dai saperi umanistici e poi illuministici, a immagine e somiglianza dell'ideologia e degli «interessi» delle classi dominanti (in modo particolare dalla borghesia), si sostiene che lo spettatore, anche a causa delle condizioni proprie della visione in sala (sollecitazione e sovrapercezione visiva, immedesimazione e identificazione con lo schermo, sottomotricità, dimensioni sovrastanti dell'immagine cinematografica), viene di fatto abituato, senza possibilità di reazione, ad accogliere una visione idealista, omogenea, pacificata, lineare, progressiva del mondo²⁷.

Al contrario di quanto sopra teorizzato, l'approccio scelto da Sorlin (che molto deve ai lavori di Pierre Bourdieu²⁸ e Maurice Merleau-Ponty²⁹), pur continuando a collocare l'ermeneutica del film nel campo delle pratiche culturali, non negando quindi le possibili ricadute sociali che esso può suscitare nello spettatore e nell'opinione pubblica, assegna una specificità espressiva e financo estetica ai linguaggi audiovisivi, individuandola non in un gradiente di realismo o in uno spettro ideologico-politico difficilmente quantificabile, ma in un orizzonte scopico (la dialettica tra visivo e visibile) che prevede anche la partecipazione del pubblico alla creazione di un significato. Il concetto di visibile sorliniano, parafrasando altrimenti, non si compiace di cercare una volontà uniformante e di controllo agita «a monte», come sostiene il testo di Said e quelli dedicati al dispositivo cinematografico sopra citati, ma ribadisce la necessità di valutare il film – come ogni altra forma di espressione – come il risultato di una fascia di percezioni, conoscenze e saperi che si stabiliscono e si

72; J.-L. Comolli, *Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ*, «Cahiers du cinéma» (saggio suddiviso in quattro interventi nei n. 229, 1971, pp. 4-21; 230, 1971, pp. 51-57; 231, 1971, pp. 42-49; 234-235, 1971, pp. 39-45). Si vedano anche J.P. Lebel, *Cinéma et idéologie*, Parigi, Éditions Sociales, 1971; C. Zimmer, *Cinéma et Politique*, Parigi, Seghers, 1974.

²⁵ C. Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Parigi, 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980).

²⁶ J. Mitry, "L'image et le réel perçu", in Id., *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, Parigi, Editions du Cerf, 1987, pp. 47-67. Si veda anche D. Bordwell, "Perspective and the spectator", in Id., *Narration in the fiction film*, Madison (WI), University of Minnesota Press, 1985, pp. 104-10.

²⁷ Per una ricostruzione del dibattito di quegli anni e le considerazioni sul cinema come dispositivo di costruzione ideologica si rinvia a: L. Albano, *La caverna dei giganti. Scritti sull'evoluzione del dispositivo cinematografico*, Parma, Pratiche, 1992.

²⁸ Si veda in modo particolare: P. Bourdieu, *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Parigi, Les Editions du Minuit, 1967 (tr. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini/Firenze Guaraldi, 1972).

²⁹ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Parigi, Editions Gallimard, 1964 (tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969).

negozano «a valle», tra l'oggetto riprodotto e la comunità che lo riconosce. Ed è al centro di tale negoziazione (che è la corrispondenza, a distanza, tra il «visibile» e il «dicibile» nel pensiero di Rancière³⁰) che si collocano le questioni dell'«autenticità» o della «verità» delle immagini, le quali, iscritte in un'impostazione diacronica del visibile, dipendono giocoforza da un equilibrio di condizioni che la Storia insegna essere instabile e destinato prima o poi a rompersi o a mutare progressivamente. Un equilibrio mai fisso, mai cristallizzabile, mai definibile in un unico – per quanto articolato e raffinato – corpus teorico.

Nomadi e cacciatori di frodo

Per confermare queste fin ovvie considerazioni basterebbe ricordare, ad esempio, la funzione commerciale e il profilo di «genere» che il film «esotico» e «orientalista» assume tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, permutando immaginari, fantasie, ma anche analoghi processi di sfruttamento economico del piacere esotico popolare praticato in altre forme di fruizione e consumo culturale/artistico, dalla pittura a soggetto³¹ al teatro³², dal *vaudeville* alle arti applicate³³,

³⁰ J. Rancière, *Le destin des images*, Parigi, La Fabrique Éditions, 2003 (tr. it. *Il destino delle immagini*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007).

³¹ Nel momento in cui si parla di «genere» in quanto strumento efficace di «commercializzazione» delle fantasie esotiche/orientali non si può non parlare di quanto avviene nella storia della pittura e delle arti applicate, nell'importanza ad esempio che assumono i pittori orientalisti che accompagnano le spedizioni «etnografiche» nel Settecento o nell'Ottocento, gli artisti che vengono finanziati direttamente o indirettamente dalle amministrazioni coloniali (quella inglese in India, ma non solo), i fotografi, i produttori di cartoline, di stampe, di litografie, a comporre un atlante warburghiano di immagini laccate e seducenti per il piacere dei collezionisti europei. La bibliografia a tal proposito è molto ampia e non è qui riproducibile. Ci limitiamo a segnalare alcuni tra i contributi usciti negli ultimi, in particolar modo per quanto riguarda la pittura orientalista: D. Rosenthal *Orientalism. The Near East in French Painting 1800-1880*, Rochester/New York, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982 (catalogo); J. Thomson, *The East. Imagined, Experienced, Remembered. Orientalist Nineteenth Century Paintings*, Dublino, National Gallery of Ireland, 1988; N. Tromans, R. Kabbani (a cura di), *The Lure of the East. British Orientalist Painting*, New Haven-Londra, Yale University Press, 2008; J. Beaulieu, M. Roberts, *Orientalism's Interlocutors. Painting, Architecture, Photography*, Durham, Duke University Press, 2002; J. Hackforth-Jones, M. Roberts, *Edges of Empire. Orientalism and Visual Culture*, Hoboken (NJ), John Wiley & Sons, 2008.

³² Per un quadro introduttivo sulle influenze dell'orientalismo nel teatro si veda N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

³³ Una delle manifestazioni più evidenti della fascinazione che le culture asiatiche hanno esercitato in Europa e negli Stati Uniti può essere considerata il *giapponismo*, quella *vague* particolarmente pronunciata verso la fine dell'Ottocento, allorquando grazie all'apertura di nuovi canali commerciali, giungono in Europa oggetti artistici e non provenienti dal Sol Levante. Per una veloce trattazione dell'attrazione europea per il Giappone, la sua cultura, i suoi artefatti, si veda almeno: L. Lambourne, *Japonisme. Cultural Crossings Between Japan and the West*, New York, Phaidon Press, 2007.

dalla fotografia³⁴ alle arti coreutiche³⁵. Fin dai primi anni di diffusione del nuovo medium, si alimenta una moda per la rappresentazione folcloristica dell'alterità, ben collocata in un passaggio storico dove il colonialismo appariva – o veniva presentato – come un fenomeno positivo, non solo per i dominatori, ma anche per i dominati. Basta un veloce lavoro di spoglio dei cataloghi delle principali case di produzione presenti al di qua (Lumière³⁶, Pathé³⁷) o al di là (Edison³⁸) dell'oceano, per accorgersi quanti siano i titoli che seguono questa tendenza, o perché promettono di mostrare vedute, *tranche de vie*, fatti storici di paesi lontani (asiatici, ma non solo), o perché presentano rituali, danze, cerimonie estranee alle abitudini culturali dello spettatore europeo. Si pensi anche alla fortuna seriale che ha avuto in tutto il cinema dei primi tempi la rappresentazione della *Danse serpentine*, una sorta di rivisitazione della Danza dei sette veli che lega il fascino della scoperta del

³⁴ A tal proposito si rinvia al saggio: E. Nepoti, *Immagini e immaginario del Giappone in Francia e in Italia dall'ukiyo-e al cinematografo degli inizi del Novecento*, «Cinergie», n. 3, Marzo 2013, pp. 8-19.

³⁵ Sul rapporto danza-cinema e relativa bibliografia si veda E. Uffreduzzi, *Orientalismo nel cinema muto italiano. Una seduzione coreografica*, «Cinergie», n. 3, Marzo 2013, pp. 20-30.

³⁶ Nel catalogo Lumière si possono trovare titoli come: *Egipte, panorama des rives du Nil* (1895); *Alger: prière du muezzin* (1896); *Coolies à Saïgon* (1897); *Emile Béchar, Descente de la grande pyramide* (1897); *Les pyramides (vue générale)* (1897); *Bourricots sous les palmiers* (1897); *Alger: rue Bab-Azoun* (1897); *Constantinople, panorama de la corne d'or* (1897); *Escrime au sabre japonais* (1897); *Le Caire, un enterrement* (1897); *Acteurs japonais: Exercice de la perruque* (1898); *Une rue à Tokyo* (1898); *Station du chemin de fer de Tokyo* (1898); *Une avenue à Tokyo* (1898); *Une place publique à Tokyo* (1898); *Japonaise faisant sa toilette* (1899); *Danse Japonaise: Gueichas en Jinrikcha* (1899); *Les krémos: Pyramide* (1899); *Acteurs japonais: Bataille au sabre* (1898); *Le roi de Cambodge se rendant au Palais* (1902); *Danseuses Cambodgiennes du roi Norodom* (1902). Cfr. A. e L. Lumière, *Catalogue des vues pour cinématographe*, Lione, Imprimerie L. Decleris et Fils, 1907.

³⁷ Tra i film prodotti dai fratelli Pathé figura innanzitutto *Aladin et la lampe merveilleuse* (1900), pellicola costituita da 45 scene per un totale di 230 minuti di proiezione, e poi titoli come *Duel au sabre en Abyssinie* (1897); *Danses en Abyssinie* (1898); *Arrivée d'un tramway à Saïgon* (1899); *Danse des Javanais* (1899), *Événements de Chine: Bataille au pied de la muraille de Pékin* (1900); *Événements de Chine: Martyre d'un missionnaire à Pao-Ting-Fou - Intervention des troupes alliées* (1900); *Chinoiseries* (1902); *Vues d'Algérie: Mariage arabe* (1902); *Fantasia arabes. Quadrille à cheval* (1902); *Caravane dans le désert* (1902), *Le Walton – Acrobates chinois* (1903); *Les Fleurs animées* (1906); *Le Sorcier arabe* (1906); *Ali Baba et les quarante voleurs* (1907), *Le Couteau arabe* (1908); *En Chine - Hong Chu Fu* (1908); *Divertissement chinois* (1909), *Les Mahométans chez eux* (1909); *Isis* (1910). Cfr. H. Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette, Editions Henri Bousquet, 1994 (edizione consultata aggiornata 2004).

³⁸ Thomas Edison, pur senza finanziare viaggi all'estero dei suoi cineoperatori, ha prodotto film «esotici» (talvolta ambientati tra le minoranze indiane del paese) come: *Carmencita* (1894); *Sioux Ghost Dance* (1894); *Buffalo Dance* (1894); *Imperial Japanese Dance* (1894); *Princess Ali* (1895); *Arrest in Chinatown, San Francisco, Cal* (1897); *Launch of Japanese Man-of-war "Chitosa"* (1888); *Parade of Chinese* (1898); *A Street Arab* (1898); *Cuban Refugees Waiting for Rations* (1898); *Turkish Dance, Ella Lola* (1898); *Spanish Dancers at the Pan-American Exposition* (1900); *San Francisco Chinese Funeral* (1903); *Japanese Acrobats* (1904). Cfr. C. Musser et al. *Motion Picture Catalogs by American Producers and Distributors, 1894-1908. A Microfilm Edition*, Frederick, University Publications of America, 1984; E. Savada (a cura di), *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States. Film Beginnings, 1893-1910*, Metuchen, Scarecrow Press, 1995.

movimento cinematografico (e dei trucchi ottici artigianali) con quello della seduzione sessuale³⁹. La stessa produzione di Méliès – qualche anno dopo – annoverava alcuni adattamenti dei classici dell'orientalismo come *Le mille e una notte* o episodi della storia dell'antico Egitto e dell'antica Roma⁴⁰, mentre, se avanziamo anche solo di pochi lustri, scopriamo che tra i titoli più popolari degli anni Dieci o degli anni Venti comparivano opere come *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone, *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (1916) o *Broken Blossom* (1919) di David W. Griffith, *The Sheik* (1921) di George Melford o *Ahmed, the Sheik's Son* (1926) di George Fitzmaurice (entrambi con Rodolfo Valentino), *The Thief of Bagdad* (1924) di Raoul Walsh, *Das indische Grabmal zweiter Teil* (1921) di Joe May, *Der müde Tod* (1921) di Fritz Lang, *Sumurun* (1920) e *Das Weib des Pharao* (1922) di Ernst Lubitsch, *The Arab* (1915) o *The Ten Commandments* (1923) di Cecil B. DeMille ecc., tutti titoli accomunati dal fatto di sfruttare ambientazioni esotiche, leggendarie o mitologiche per infondere eccentricità e meraviglia alle storie narrate e quindi per attrarre – quello era ovviamente l'auspicio – un numero sempre più cospicuo di spettatori⁴¹.

Più che la riprova di una presenza demiurgica che instilla ideologia colonialista in film di età e provenienza diverse, queste pellicole dimostrano che la domanda di perturbazione e disorientamento della visione da parte del pubblico pagante è alta e duratura nel tempo, una domanda alla quale l'industria dello spettacolo si sente in dovere di rispondere e alimentare per ovvie ragioni economiche, inventandosi sempre nuovi modi per riformularla. È difficile, infatti, paragonare tra loro, sul piano delle scelte estetiche o delle architetture narrative, opere di Griffith e Méliès, di DeMille e di Lubitsch. Eppure sembra esistere, in questi e in altri lavori del periodo, una

³⁹ Alcuni esempi: *Annabelle Serpentine Dance* (Thomas A. Edison, 1894); *Danse Serpentine n. 765* (Louis Lumière, 1896); *Danse Serpentine* (Leopoldo Fregoli, 1897), *La Création de la Danse Serpentine* (Segundo de Chomón, 1908).

⁴⁰ Tra i tanti lavori orientalisti di Méliès citiamo almeno: *Vente d'esclave au harem* (1897); *Cleopatre* (1899); *La vengeance du Bouddha* (1901); *Le Palais des Mille et Une Nuits* (1905). In generale sul cinema di Méliès consigliamo, tra i tanti testi a disposizione, A. Costa, *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Bologna, Clueb, 1989.

⁴¹ Sull'orientalismo nel cinema muto si possono trovare diversi interventi, in modo particolare per quanto riguarda il cinema americano. Rimandiamo per una serie più approfondita di riferimenti alla bibliografia della tesi presente alla fine del volume. Qui possiamo ricordare solo alcuni titoli che riteniamo fondativi degli approcci più comuni nella pubblicistica cinematografica: G. Marchetti, *Romance and the "Yellow Peril". Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1993; N. Browne, *Orientalism as an Ideological Form. American Film Theory in the Silent Period*, «Wide Angle», Vol. 11, n. 4, 1989, pp. 23-31. Ci pare utile anche ricordare: M. Richardson, *Otherness in Hollywood Cinema*, New York, Continuum International Publishing Group, 2010; A. 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 G. Franci, M. G. Muzzarelli (a cura di), *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, costume*, Milano, Lupetti, 2005, pp. 123-147.

convergenza d'interessi tra esigenze di profitto dell'industria (da qui la configurazione dei film in generi, l'economia della filiera, la formazione del divismo, ecc.) e domanda d'intrattenimento attrazionale⁴² dello spettatore (almeno in parte di natura escapistica). In questo crocevia si consuma una sfida per rendere «visibile», e dunque riconoscibile e condivisibile, un universo dai tratti perturbanti, suadenti, sfuggevoli.

Si è accennato poc'anzi alle dinamiche di genere e non lo si è fatto per caso. Come spiega Rick Altman, uno degli studiosi di cinema più autorevoli in materia, il genere non è «una categoria che si presta a un'identificazione chiara e stabile» ma, al contrario di quanto generalmente si crede, è «un termine polivalente, valorizzato in modo diverso da diversi gruppi di utenti [...] in un'arena in cui gli [stessi] utenti, con interessi divergenti, sono in competizione per portare a termine i propri programmi»⁴³. Vale a dire che la responsabilità di elaborazione e di ri-definizione continua del genere non spetta ai soli registi, ma coinvolge «molteplici utenti [...], non solo svariati gruppi di spettatori, ma [anche] produttori, distributori, esercenti, agenzie culturali e molti altri ancora»⁴⁴. E per spiegare bene il senso di questa competizione, forse non a caso, Altman recupera e riadatta una metafora orientalista coniata da de Certeau a proposito dell'attività ermeneutica dei lettori, considerati, dal gesuita francese, alla stregua di «nomadi che praticano il bracconaggio [...], raziando i beni d'Egitto per trarne godimento»⁴⁵. Scrive Altman:

I racconti delle tribù predatrici sulle rive meridionali del Nilo potrebbero apparire completamente fuori luogo nel discorso sul genere cinematografico eppure i sistemi operano in maniera analoga. Per poter creare nuovi cicli di film i produttori [*intendendo il*

⁴² Con la formula «Sistema delle Attrazioni Mostrative», coniato da Tom Gunning e André Gaudreault, si definisce generalmente il cinema delle origini o dei «primi tempi» (dal 1895 ai primi anni del Novecento), epoca in cui i film, di breve durata e girati spesso con una sola inquadratura, erano proiettati all'interno di spettacoli di varietà, alternati a numeri e attrazioni di varia natura (numeri di magia, vaudeville, esibizioni musicali, ecc.). Molti studiosi, facilitati anche dall'utilizzo del medesimo termine nel corpus teorico di Ejzenštejn, hanno ipotizzato che questo carattere mostrativo, quasi mitologico (si pensi al mito della caverna di Platone), barbaro diceva Pasolini, sia come iscritto nel corredo genetico di questo linguaggio espressivo, indipendentemente poi dai suoi sviluppi nell'ambito della narrazione per immagini. A tal proposito si veda: A. Gaudreault, T. Gunning, «Le Cinéma des premier temps. Un défi a l'histoire du film?» in J. Aumont, M. Marie (a cura di), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Parigi, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 49-63; T. Gunning, «The Cinema of Attractions. Early Cinema. Its Spectator and the Avant Garde» in T. Elsaesser (a cura di), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Londra, BFI, 1990, pp. 56-62.

⁴³ R. Altman, *Film/Genre*, Londra, British Film Institute, 1999 (tr. it. *Film/Genere*, Milano, Vita & Pensiero, 2004, pp. 324-325).

⁴⁴ *Ivi*, p. 317.

⁴⁵ «I lettori sono dei viaggiatori; circolano su territori altrui, come nomadi che praticano il bracconaggio attraverso pagine che non hanno scritto, raziando i beni d'Egitto per trarne godimento», M. de Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Parigi, Gallimard, 1990, p. 251 (anche in Altman, *op. cit.*, p. 319).

sostantivo in un senso allargato che abbraccia varie categorie di persone, quelle sopra elencate. nda] devono attribuire nuovi aggettivi ai generi sostantivali esistenti. Così facendo i produttori 'espropriano' precisamente il territorio preconstituito del genere. Seppur senza autorizzazione, l'attività di differenziazione del prodotto s'insedia spesso in un nuovo genere, che diviene immediatamente soggetto a ulteriori incursioni da parte dei nomadi. Cicli e generi, nomadi e civiltà, incursioni e istituzioni, frodatori e proprietari – sono tutti parte del processo di rimappatura in corso che, a fasi alterne, mette in moto e fissa la percezione umana⁴⁶.

L'ipotesi di Altman ha il merito di sottolineare il carattere provvisorio, instabile e mutevole del visibile, non solo quando viene applicato al sistema dei generi, ma anche quando coinvolge insieme più larghi o meno codificati di immagini e immaginari come quello orientalista. Nel caso dei film da noi presi in esame, infatti, la dimensione di sorpresa e straniamento che solitamente tali film cercano di costruire (una sorpresa che non è per forza sinonimo di registro fantastico o favolistico, ma può anche statuirsi attraverso la messa in scena di una diversità etnografica o di una realtà fenomenologica apparentemente incomprensibile), per non esaurirsi in poco tempo, deve predisporre una continua attività di *recadrage*, ovvero di ri-generazione dell'immaginario orientale nelle mappe di senso del cinema. Lo ricorda, una volta ancora, Sorlin quando scrive che «il visibile è ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo e ciò che gli spettatori accettano *senza stupore*»⁴⁷. Nel caso del cinema che racconta e mette in scena l'Oriente, nel quale quindi lo sbigottimento e il meraviglioso sono un elemento imprescindibile, il visibile deve «istituzionalizzare» la diversità, deve cioè elaborare un mondo plausibile in quanto diverso, familiare perché totalmente «altro» rispetto all'esperienza comune dello spettatore (da qui forse le ragioni dell'estrema improbabilità di certe scenografie orientaliste). Si comprende bene quale sia la dinamica conflittuale in opera, quella che mette di fronte – tanto per riproporre l'immagine di de Certeau/Altman – comunità stanziali da una parte e bracconieri nomadi dall'altra. Affinché resti tale la sensazione di stupore e spaesamento che i gruppi di utenti richiedono e consumano (nel vero senso della parola) continuamente (dal primo giro di manovella del cinematografo, all'ultima notte degli Oscar), è necessario insomma che il visibile orientalista non metta mai radici, non sia il frutto stantio di rappresentazioni ripetute uguali, ma che sia a propria volta spaesato e minacciato,

⁴⁶ Altman, *op. cit.*, p. 321.

⁴⁷ Sorlin, *op. cit.*, p. 68.

territorio aperto alle incursioni di altre comunità di nomadi che invadono e modificano l'esistente. Un'«alterità» un poco più «altra» dell'«alterità» già codificata.

Studiare le rappresentazioni delle culture alloglotte, specie di quelle che portano con sé un immaginario culturale radicato e allignato a centinaia e centinaia di precedenti rappresentazioni, significa in altre parole doversi muovere all'interno di un ambito di studio magmatico, apparentemente fisso ma in continuo lento divenire. In tale frangente i caratteri della visibilità o della mostrazione, propri delle forme di racconto per immagini, rappresentano il luogo di confluenza (e di confidenza) in cui può realizzarsi l'incontro tra l'autorità che realizza e allestisce la rappresentazione e l'autorità – perché di autorità sempre si tratta – che la fruisce, la consuma, la rielabora. Può essere utile in tal senso convocare, e adattare al nostro discorso, le teorie di Roger Odin sulla semio-pragmatica adattata ai processi di finzionalizzazione del cinema e degli audiovisivi. Com'è noto, per il teorico francese, è necessario considerare il bacino di significati di un film come il risultato delle pratiche di relazione, non per forza dirette o subordinate, tra un emittente e un ricettore, due figure/funzioni che si muovono secondo procedure e strategie ermeneutiche indipendenti, anche se scelte tra quelle a loro disposizione nello spazio sociale che vivono e di cui, beninteso, sono anch'essi il prodotto. «Non c'è vera comunicazione tra l'autore e lo spettatore», sostiene Odin, perché non esiste un processo univoco di «trasmissione di un testo da un emittente a un ricevente ma [c'è] un doppio processo di produzione testuale: l'uno nello spazio della produzione e l'altro nello spazio della lettura»⁴⁸. Collocati in alvei discorsivi separati, ricettore e enunciatore possono soltanto cercare di capirsi, di comprendersi, ma alla lontana:

A prima vista il lettore può far funzionare qualsiasi modo rispetto a qualsiasi tipo di produzione; in realtà la costruzione testuale è sempre sottomessa a regole che limitano più o meno questa possibilità. Oltre le regole interne al testo (meno importanti di quanto si ritenga in genere) il lettore è il punto di passaggio di un fascio di determinazioni che regge, in gran misura, il modo in cui esso produce senso e affetti: determinazioni linguistiche, culturali, psicologiche, istituzionali, ecc. Queste determinazioni giocano un ruolo comunicazionale essenziale: più le determinazioni che influenzano lo spazio della ricezione si avvicinano alle determinazioni che influenzano lo spazio della produzione e più vi è possibilità che le costruzioni testuali messe in opera dall'attante-lettore si avvicinino a quelle effettuate dall'attante-regista, e che, dunque, i due attanti si comprendano;

⁴⁸ R. Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000 (tr. it. *Della finzione*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. XXVIII).

all'opposto, più queste determinazioni sono differenti e più i testi prodotti in ciascuno dei due spazi differiranno⁴⁹.

Rispetto alla posizione di Sorlin e di Altman, quella di Odin aggiunge un fattore di complessità al processo comunicativo che stiamo iniziando a valutare, ma in un'ottica di soluzione (parziale) delle aporie. Se, infatti, la rappresentazione orientalista o esotica, per essere tale, deve «istituzionalizzare lo stupore» ovvero rendere l'alterità familiarmente altra (Sorlin) e se in tale complessa dinamica negoziale, agisce comunque un fenomeno di lento e continuo confluire tra configurazioni conservative dell'esistente culturale e altre trasformative (Altman), è altresì vero che l'orizzonte ricettivo in cui collocare tale disputa può assorbire queste improvvise asincronie o disequilibri in modo da gestire il processo di negoziazione e di trasformazione analizzato, specie quando si verificano significativi cambi di paradigma o di esperienze tra chi produce e chi fruisce una particolare testo. In altre parole, se il concetto di «visibile» e se la logica di «genere» restituiscono un'idea di progressiva e tutto sommato indolore taratura (*récadrage*) tra costrutti e fenomeni, di contro la semio-pragmatica apre le porte a una dinamica significativa irregolare, scomposta, disseminata e disequilibrata che trova equilibrio soltanto in un particolare e assolutamente precario «spazio di comunicazione», modellizzato però da chi si rende responsabile di una particolare speculazione o di una interpretazione⁵⁰. In questo spazio è possibile far convergere le esigenze e le priorità dell'enunciatore e del ricettore, i quali appartengono a campi discorsivi autonomi, ma si

⁴⁹ Odin, *op. cit.*, p. XXIX. Di Roger Odin può essere utile recuperare il percorso teorico da lui stesso definito «semio-pragmatico» che lo studioso francese non a caso associa allo studio parallelo di altre modalità di diffusione del cinema, all'esterno dei canali tradizionali della sala come il cinema amatoriale, quello didattico, il videoclip, il cinema d'animazione, il documentario politico-istituzionale, etc. Cfr. R. Odin, *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*, «Iris», n. 1, 1983, pp. 67-81; Id., *La sémio-pragmatique du cinéma sans crise ni désillusion*, «Hors Cadre», n. 7, 1989, pp. 77-92; Id., *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Parigi, Éditions Méridiens Klincksieck, 1995; R. Odin (a cura di), *Le cinéma en amateur*, «Communications», n. 68, Parigi, Seuil, 1999.

⁵⁰ Come già ricordato nel capitolo introduttivo, l'approccio semio-pragmatico, che Odin ha continuato a ritrarre e riconfigurare nel corso di tutta la sua carriera, ha trovato una recente e ultima configurazione nella teoria degli «spazi di comunicazione» dentro i quali inserire i discorsi sul film e più in generale su ogni oggetto comunicativo. Con «spazio di comunicazione», il teorico francese intende «lo spazio all'interno del quale [un] fascio di determinazioni spinge gli attanti a produrre senso sullo stesso asse di pertinenza». Si tratta di un'ipotesi di lavoro che tenta di «impoverire» il paesaggio comunicativo da tenere in considerazione «modellizzando» in modi arbitrari il contesto, con lo scopo di rendere effettiva la possibilità di un dialogo o di una speculazione. Il contesto, per Odin, è infatti una «nozione fluida che copre un insieme eterogeneo se non eteroclitico di determinazione (insieme impossibile da padroneggiare nel discorso analitico) [...] mentre lo spazio di comunicazione è una costruzione effettuata dal teorico. [...] È il teorico a scegliere l'asse di pertinenza che assicura la coerenza dello spazio di comunicazione sul quale lavorerà o che utilizzerà come strumento analitico» Cfr. R. Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011 (tr. it. *Gli spazi della comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, Bologna, Editrice La Scuola, 2013, pp. 48-50) (corsivi dell'autore).

vedono costretti a basculare in perimetri di senso contigui e in parte interdipendenti, purché tali relazioni di contatto avvengano nel «fuori-film» e non solo al suo interno, ovvero negli spazi abitati dagli attori della comunicazione, basandosi su processi di comprensione e integrazione emotiva, sociale o economica tra di essi. Grazie a tale approccio, Odin valorizza le forme aporistiche di questo tipo di relazioni, consentendo all'istituzione, all'autorità, al sapere/potere (imperialista) di dispiegarsi nel tempo e nello spazio dei significati e dei significanti, senza il dovere/potere di una intenzionalità demiurgica in partenza o di un'uniformità, di un'omogeneità e di un comportamento disciplinato e disciplinante in arrivo. D'altra parte, ci sembra che per studiare le rappresentazioni dell'alterità praticate in uno dei momenti di passaggio, dunque di trasformazione e di radicale cambio di paradigmi, più destabilizzanti dello scorso secolo sia necessario dotarsi di un modello teorico e metodologico che traccia e gestisce processi in divenire, dentro il quale il divenire coinvolge non solo gli oggetti di studio, ma anche i soggetti della comunicazione. Solo così è possibile cercare di tenere insieme, seppur in modi precari e instabili, il coacervo di forze evenemenziali che destabilizzano più di due decenni di storia della cultura (dalla metà dei Cinquanta alla fine dei Settanta) e che riguardano, ad esempio, l'emergere di nuovi gruppi sociali, di nuove istanze pubbliche e politiche, di nuove sensibilità culturali, di nuovi equilibri geopolitici, di nuovi modelli economici e sociali. Un momento di «passaggio» piuttosto convulso che merita di essere ricostruito, seppure sinteticamente⁵¹, nelle prossime pagine.

Muoversi nella complessità

Il secondo dopoguerra si apre con un coacervo di avvenimenti storici, politici, culturali, sociali che, deflagrati in tutta la loro forza e in quasi ogni quadrante del mondo, alterano progressivamente gli equilibri geopolitici precariamente stabiliti dalle fine delle ostilità. Focalizzando la nostra attenzione esclusivamente sulle aree geografiche di cui ci occuperemo in questo studio, si può dire che è almeno dallo scoppio della bomba atomica a Hiroshima e Nagasaki (e forse ancora prima, dall'attacco giapponese di Pearl Harbour) in avanti che inizia a porsi innanzi al cosiddetto mondo

⁵¹ Quella che presentiamo nelle prossime pagine è una ricostruzione giocoforza limitata e sintetica del contesto storico-sociale di quegli anni perché il suo approfondimento esula dagli obiettivi della tesi. Per indagare meglio i fatti che qui menzioniamo si rimanda ai riferimenti bibliografici presenti nelle note del prossimo paragrafo, le quali si offrono di restituire in buona parte il corpus bibliografico consultato.

occidentale, fino a quel momento saldamente autocentrato su se stesso, una «questione orientale» intendendo con questa labile definizione l'insieme di eventi che consentono di individuare un protagonismo inedito e una presenza forte e influente sullo scacchiere internazionale da parte di alcuni stati asiatici, secondo forme di affermazione (o di resistenza alla sopraffazione) che erano state negate nei precedenti secoli a causa dei disequilibri economici e militari in atto o da politiche di sfruttamento e di controllo di stampo prettamente coloniale capaci di sfiancarne la forza reattiva⁵². Al contrario, all'indomani della fine del secondo conflitto bellico, altri ne scoppiano – e di piuttosto gravi – nel «continente giallo» (etichetta di comodo) tali da costringere un coinvolgimento non previsto di risorse e forze militari da parte delle nazioni europee o di quella americana. Si comincia con la questione palestinese, con la proclamazione dello Stato di Israele il 15 maggio 1948 e la successiva guerra arabo-israeliana che coinvolge indirettamente Gran Bretagna, Stati Uniti e le Nazioni Unite (a cui si aggiungono i conflitti che seguiranno negli anni a venire – la guerra con l'Egitto del 1956, la guerra dei Sei giorni del 1967, la guerra di Yom Kippur del 1973 – e più in generale una situazione di instabilità che ancora oggi pesa sulle vicende storico-politiche di quella regione)⁵³. Si prosegue con la guerra civile in Cina che porta alla vittoria dell'Armata Rossa guidata da Mao e alla proclamazione della Repubblica Popolare Cinese nel 1949, con quella in Corea⁵⁴, scoppiata il 26 giugno 1950 e terminata nel 1953 con la suddivisione in due della penisola (e il coinvolgimento di Stati Uniti e molti altri paesi delle Nazioni Unite, oltre a Cina e URSS). A poche centinaia di chilometri, a partire almeno dal 1945, anche l'Indocina Francese deve fare fronte a una serie di insurrezioni che presto si trasformano in guerriglia e poi in guerra da parte dell'esercito di liberazione dei Viet Minh, guidato da Ho Chi Min. Le sconfitte subite dai transalpini spingeranno il governo di Parigi a cercare un armistizio, firmato nel 1954 e che sancirà la suddivisione del Vietnam in due stati, separati all'altezza del diciassettesimo parallelo⁵⁵. Si deve ricordare anche la guerra civile laotiana, scoppiata nel 1953, allora meno nota sul piano mediatico rispetto a quella del

⁵² K. M. Panikkar, *Asia and Western Dominance. a survey of the Vasco Da Gama epoch of Asian history, 1498-1945*, Londra, G. Allen & Unwin, 1953 (tr. it. *Storia della dominazione europea in Asia. Dal Cinquecento ai nostri giorni*, Torino, Einaudi, 1958).

⁵³ E. Said. *The Question of Palestine*, New York, Vintage Books Editions, 1992 (tr. it. *La questione palestinese*, Roma, Gamberetti Editrice, 1995); I. Pappé (a cura di), *The Israel/Palestine Question*, Londra, Routledge, 1999.

⁵⁴ W. Stueck, *The Korean War. An International History*, Princeton, Princeton University Press, 1997; P. M. Edwards, *Historical Dictionary of the Korean War*, Lanham, Scarecrow Press, 2010.

⁵⁵ M. Atwood Lawrence, F. Logevall (a cura di), *The first Vietnam War. Colonial Conflict and Cold War Crisis*, Cambridge/Londra Harvard University Press, 2007.

Vietnam, ma egualmente importante. Quanto al Vietnam, gli eventi sono più che conosciuti: la cosiddetta seconda guerra d'Indocina, scoppiata nel 1960 e chiusa nel 1975 con la caduta di Saigon, rappresenta, infatti, la prima grande sconfitta dell'esercito americano nel Novecento, cui si lega peraltro anche la guerra civile in Cambogia (ufficialmente svoltasi dal 1967 al 1975)⁵⁶.

Tali guerre «civili» si configurano, in realtà, in un più ampio complesso quadro di equilibri internazionali riconducibili alla cosiddetta Guerra Fredda⁵⁷ e, in seconda battuta, ai processi di decolonizzazione⁵⁸ e di lotta di liberazione contro le occupazioni militari straniere che coinvolgeranno – sempre e solo considerando il continente asiatico – stati come la Siria e il Libano, che si liberano del controllo delle truppe francesi nel 1946, l'India (a maggioranza indù) e il Pakistan (a maggioranza mussulmana) che conquistano pacificamente l'indipendenza dalla Corona Britannica nel 1947 (ma che meno pacificamente si contenderanno il Kashmir negli anni a venire), mentre Ceylon (ora Sri Lanka) e la Birmania (ora Myanmar) lo faranno l'anno seguente, nel 1948. Le Filippine ottengono autonomia politica nel 1946, riscattandosi dal controllo giapponese nel 1949, mentre sempre nello stesso anno è l'Indonesia a conquistare l'indipendenza dopo una guerra lunga quattro anni contro l'esercito della regina Giuliana d'Olanda. Nel 1967 la Gran Bretagna si ritira da Aden e viene proclamata l'indipendenza dello Yemen del Sud (unificatosi solo nel 1990 con lo Yemen del Nord nella Repubblica dello Yemen dopo una lunga guerra civile). Nel 1957 si fonda la federazione malese, che dal 1963 con lo stato di Singapore (poi erettosi in Stato indipendente nel 1965) e altri territori più piccoli, forma la Malesia. Il Bhutan, invece, diventa indipendente nel 1971, dopo esser stato controllato prima dagli inglesi e poi da un protettorato indiano. Nel 1961 il Kuwait si libera del protettorato britannico, mentre dieci anni dopo è la volta del Bahrain, dell'emirato del Qatar e della federazione degli Emirati Arabi Uniti a dichiarare la propria indipendenza.

Naturalmente il «protagonismo» asiatico non si esaurisce nelle guerre di liberazione nazionale. Altri eventi – spesso tragici – hanno la capacità di determinare attenzione e mobilitazione internazionale. Ci riferiamo ad esempio alle rivolte a Lhasa in Tibet (1959), allo scoppio della

⁵⁶ G. Gribaudi (a cura di), *Le guerre del Novecento*, Napoli, L'Anch'ora del Mediterraneo, 2007.

⁵⁷ J. Smith, *La guerra fredda 1945-1991*, Bologna, Il Mulino, 2000.

⁵⁸ Per uno sguardo complessivo sul fenomeno della decolonizzazione si rimanda a D. Rothmund, *The Routledge Companion to Decolonization*, Londra, Routledge, 2006; M. E. Chamberlain, *Decolonization. The Fall of the European Empires*, New York, Wiley, 1999. Si veda anche in italiano W. Reinhard, *Storia del colonialismo*, Torino, Einaudi, 2002.

Rivoluzione culturale in Cina (1966), alle guerre in Afghanistan (su tutte l'invasione sovietica del 1979 dopo il colpo di stato del 1978 e l'uccisione del Taraki, e la successiva resistenza dei talebani), la caduta dello Shah e la proclamazione della Repubblica Islamica nel 1979 in Iran, i sei colpi di stato in Iraq, da quello di 'Abd al-Karīm Qāsim nel 1958 fino a quello del 1968 che riporta al potere il partito Ba' th, guidato dal 1979 da Saddam Hussein, alla guerra Iran-Iraq, alla salita al potere (e poi alla sua destituzione) di Indira Gandhi in India, ai conflitti tra Taiwan e la Cina, specialmente all'indomani (1971) dell'entrata della Cina nelle Nazioni Unite al posto dei rappresentanti del partito nazionalista (il Guomintang). Ma fatti anche meno drammatici possono essere qui ricordati come la nascita del movimento dei Paesi non Allineati (né all'Urss, né agli Stati Uniti, guidati dall'India di Nehru, dalla Jugoslavia di Tito e dall'Egitto di Nasser, dall'Indonesia di Sukarno), le Olimpiadi di Tokyo del 1964, che grande importanza hanno avuto nel presentare il Giappone come nazione moderna e all'avanguardia, il Nobel per la Pace del 1973 al rivoluzionario vietnamita Lê Đức Thọ (ma da questi rifiutato) per la sua positiva partecipazione agli accordi di pace di Parigi per la cessazione della guerra in Vietnam, quello del 1974 al primo ministro giapponese Satō Eisaku per l'adesione nipponica al Trattato di non proliferazione nucleare, senza contare il protagonismo dei paesi asiatici nel campo delle arti (pittura, cinema, teatro, musica), dell'economia «liberista» e dello sviluppo tecnologico (in particolare l'avanguardia costituita dalle cosiddette Tigri Asiatiche: Giappone, Corea del sud, Taiwan, Singapore, Hong Kong)⁵⁹, la grande diffusione delle religioni orientali ben oltre i tradizionali confini nazionali e culturali (in modo particolare del buddhismo e più recentemente dell'islamismo)⁶⁰, le mode nei confronti delle arti marziali (che hanno anche parzialmente a che fare con la fortuna avuta da alcuni film nipponici degli anni Cinquanta o hongkonghesi degli anni Settanta), per l'architettura e il gusto decorativo giapponese, per lo yoga, la meditazione zen, la spiritualità *new age* e così via.

⁵⁹ M. T. Berger, *The Battle for Asia. From Decolonization to Globalization*, Londra/New York, Routledge, 2004.

⁶⁰ Per un'introduzione a un tema invero molto complesso e difficile da determinare con esattezza potrebbe essere utile iniziare un percorso speculativo dai lavori dell'antropologo delle religioni Lionel Obadia e del sinologo/filosofo François Jullien: L. Obadia, *Le bouddhisme en Occident*, Parigi, Editions La Découverte, 2007 (tr. it. *Il buddhismo in Occidente*, Bologna, Il Mulino, 2009); L. Obadia, *La religion*, Parigi, Le Cavalier Bleu, 2004; Id., *L'anthropologie des religions*, Editions La Découverte, 2007; F. Jullien, *Le Détour et l'Accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Parigi, Grasset, 1995 (tr. it. *Strategie del senso in Cina e in Grecia*, Roma, Meltemi, 2005). Id., *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Contribution à une réflexion sur l'alterité interculturelle)*, École française d'Extrême-Orient, Parigi, 1985.

In questi stessi anni le società europee e americane sono attraversate da una grande effervescenza sociale, politica, culturale, che è certamente influenzata dai fatti sopra riportati, o meglio ancora dalle reazioni che esse producono in una fetta sempre più ampia dell'opinione pubblica (specie giovanile), ma che altresì dipende dal diffondersi di una serie di battaglie volte all'affermazione di nuovi stili di vita, dei diritti civili di coloro che appartengono a minoranze socialmente discriminate, di nuove forme di espressione artistica, di alternative alla società dei consumi e alle politiche estere dei paesi occidentali nei confronti di quello che sempre più spesso viene definito Terzo Mondo (da un'espressione coniata all'inizio degli anni Cinquanta dall'economista Alfred Sauvy)⁶¹. Si possono annoverare, all'interno di ebollizioni che gorgogliano in continuazione, senza soluzione di continuità, un numero ampio di movimenti di massa, spesso legati all'emersione di nuovi fenomeni e nuove culture giovanili⁶². Ne ricordiamo giusto alcuni: le *Redstockings* e l'ondata del femminismo radicale, i movimenti hippie, quelli a favore dei diritti degli afroamericani e contro la segregazione razziale, guidati da leader non violenti come Malcolm X e Martin Luther King (ma affermati anche da gruppi più radicali come le cosiddette Pantere Nere), i *provo* olandesi e tedeschi, l'universo movimentista studentesco e operaio il cui attivismo condurrà alle manifestazioni del Sessantotto, che riguarderanno le più celebri di tutte, quelle del maggio francese, ma che in verità coinvolgeranno molti altri paesi in giro per il mondo (dagli Stati Uniti al Giappone, dal Messico all'Italia, dalla Germania alla Polonia, dalla Jugoslavia alla Cecoslovacchia, in verità di qualche mese precedenti con i fatti della Primavera di Praga). Pensiamo anche, ovviamente, a fenomeni che si affermano in campo artistico come i *teddy boys*, la *beat generation*, le *nouvelle vague* cinematografiche, l'internazionale situazionista, le neoavanguardie letterarie e pittoriche, le correnti americane come la pop-art o l'espressionismo astratto, il teatro dell'assurdo, i movimenti musicali (dal rock and roll

⁶¹ M. Mellino, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005, p. 97.

⁶² Ricordiamo che la «questione giovanile» intesa in senso moderno, come affermazione di un nuovo soggetto sociale, emerge già alla fine dell'Ottocento e in particolar modo nella prima metà del Novecento, grazie all'istituzione di molti movimenti giovanili sia nelle società democratiche (Stati Uniti, Gran Bretagna), sia in quelle governate da dittature fasciste (Germania, Italia). A tal proposito si veda J. Savage, *The Creation of Youth, 1875-1945*, Londra, Chatto e Windus, 2007 (tr. it. *L'invenzione dei giovani*, Milano, Feltrinelli, 2009); G. Levi, J. C. Schmitt (a cura di), *A History of Young People in the West. Stormy Evolution to Modern Times. Vol. 2.*, Harvard, Harvard University Press, 1997 (tr. it. *Storia dei giovani. Vol. 2. L'età contemporanea*, Roma/Bari, Laterza, 1994); P. Sorcinelli, A. Varni, *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Roma, Donzelli, 2004; P. Dogliani, *Storia dei giovani*, Roma, Bruno Mondadori Editore, 2003.

negli anni Cinquanta al punk nei Settanta) che diedero vita a subculture giovanili come i *greasers americani*, i *raggare* svedesi, gli *halbstarke* tedeschi, i *rockabilly* giapponesi⁶³.

Il quadro politico, sociale, culturale – qui semplicemente abbozzato per ovvie ragioni di spazio – ci ricorda che l'articolarsi delle rappresentazione dell'alterità realizzate in questo periodo si inserisce in un contesto così complesso e composito da non consentire ermeneutiche o speculazioni fondate su categorie cristallizzate, paesaggi dicotomici, forme essenzializzanti di decodifica. Al contrario, il visibile sorliniano, il conflitto tra «gruppi di nomadi» e «comunità stanziali» di Altman, il «fuori-film» di Odin hanno intimamente a che fare con una rete discorsiva (una semiosfera la chiamerebbe Jurij M. Lotman⁶⁴) fitta, intricata, intrecciata, diffusa. I «gruppi di nomadi» sono numerosi, rabbiosi, decisi, il visibile è in continua trasformazione, il «fuori-film» immerso in un caotico zibaldone di suoni e rumori di «sottofondo». Sono questi gli anni in cui, non a caso, vengono rigettati o profondamente criticati i paradigmi culturali che hanno informato i paesi coloniali fino alla seconda guerra mondiale mentre diversi gruppi sociali si ritagliano uno spazio comunicativo che influenza tali rappresentazioni, con nuove parole d'ordine, nuove priorità, nuovi schemi cognitivi e culturali da affermare. Un periodo in cui si mette in discussione, alla radice e senza sconti, lo stesso termine «cultura», considerato come un concetto omogeneizzante, livellante e conservativo di sapere, tanto da essere contraddetto dalla teorizzazione e dalla pratica delle subculture, delle controculture, delle culture «alternative»⁶⁵. Decidendo di affrontarne una piccola porzione di questa rete discorsiva – che inizieremo a declinare dal prossimo capitolo – tenteremo di compiere un'operazione insieme di sopravvivenza e di rilancio. Muovendosi secondo un modello parzialmente semio-pragmatico, recuperando al nostro soggetto di studio l'approccio metodologico di Odin, cercheremo di costruire un orizzonte di sguardi strabici, disseminati, disequilibrati che tengano in alta considerazione, pur senza poterlo affrontare direttamente, il contesto istituzionale, storico e

⁶³ J. Austin, M. Willard, *Generations of Youth. Youth Cultures and History in Twentieth-century America*, New York, New York University Press, 1998; M. J. Kramer, *The Republic of Rock. Music and Citizenship in the Sixties Counterculture*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

⁶⁴ J. M. Lotman, *O semiosfere*, «Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam», Vol. 17, 1984, pp. 5- 23 (tr. it., “La semiosfera”, in Id., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985).

⁶⁵ K. Gelder, *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*, Londra, Routledge, 2007; K. Goffman, *Counterculture through the ages*, New York, Villard Books, 2004; G. Lemke-Santangelo, *Daughters of Aquarius. Women of the Sixties Counterculture*, Lawrence, University Press of Kansas, 2009; Paul Hodkinson, Wolfgang Deicke, *Youth Cultures Scenes, Subcultures and Tribes*, New York/Londra, Routledge, 2007; G. McKay, *Senseless Acts of Beauty. Cultures of Resistance since the Sixties*, Londra, Verso, 1996.

culturale in cui tali rappresentazioni si esperiscono, con un'attenzione al modo con cui i testi «orientalisti» e i loro autori hanno cercato di relazionarsi con uno spettatore tanto interessato e partecipante, quanto sfuggente e pluri-identitario, secondo un ampio spettro di effetti, processi, stratificazioni di senso che si possono intercettare nelle fascinazioni della sua messa in forma, nelle modalità di posizionamento discorsivo, nelle scelte di campo. Da questo punto di vista le «classiche» cartoline dell'orientalismo (le cupole delle moschee, i minareti, i veli delle danzatrici, le gobbe del cammello, le palme di cocco) unite a tutte le nuove configurazioni degli immaginari «esotici» che in questi anni i registi che appartengono a questa generazione e a questi movimenti culturali cercheranno di affermare, diventeranno segni immediatamente visibili (mostrativi) di una produttività diversa nella riconversione al paesaggio culturale qui descritto. Una produttività che è lungi dall'apparire prevedibile e che anzi può generare e pervenire al malinteso, all'incomprensibile, all'evanescente, in base alle modalità di esposizione e ricezione di tali immaginari o al loro inserimento in un contesto aperto e complesso, disarticolato. Come vedremo tra qualche pagina, non sarà raro imbattersi in idee di alterità forse figurativamente riconoscibili che però conterranno, in potenza o in latenza, alterità che conservano il desiderio dell'irricoscibile, dello stordente, del disorientante.

Cap. 2. Fragili costrutti di supporto.

Pronti a partire

Il viaggio nel Vicino, Medio o Estremo Oriente (qui per ora considerate semplicemente come approssimative estensioni geografiche) ha rappresentato per molti cineasti europei del dopoguerra un'esperienza di vita e professionale importante, quasi irrinunciabile: Roberto Rossellini, Fritz Lang, Jean Renoir, Pier Paolo Pasolini, Louis Malle, Michelangelo Antonioni (e molti altri loro colleghi meno noti) hanno girato film di finzione, documentari o film sperimentali in India. Lo stesso Antonioni è stato in Cina all'inizio degli anni Settanta dove ha realizzato un documentario televisivo per la Rai, come analogamente avevano fatto qualche anno prima Chris Marker o Carlo Lizzani e come farà qualche tempo dopo Joris Ivens, Bernardo Bertolucci (ma anche Shirley MacLaine e Giuliano Montaldo). Marker, nel corso di una lunga carriera fatta di vagabondaggi, giunge con la macchina da presa in Siberia e in Giappone, mentre lo stesso Ivens gira in Indonesia, in Laos e in Vietnam. Nell'arcipelago nipponico atterrano, nel dopoguerra, per realizzare film di varia caratura e registro, anche Josef von Sternberg, Alain Resnais e più tardi lo fa Wim Wenders e, nell'ambito della videoarte, Bill Viola. Alain Robbe-Grillet lavora invece su commissione in Turchia, Agnès Varda in Iran, Werner Herzog in Iraq, più recentemente in Tibet, oltre a vantare esperienze in Australia e, soprattutto, in Africa, quest'ultimo continente calcato anche da personalità come Pasolini, Jean Rouch, Gillo Pontecorvo, Jean Marie Straub e Danièle Huillet.

Torneremo con maggiori dettagli su tutti questi film nelle prossime pagine. Intanto è bene ricordare che essi si fissano – inseriti come sono all'interno di un quadro di generale passione per il cinema proveniente da cinematografie allora considerate «emergenti»¹ – come tappe fondamentali

¹ La passione e l'interesse per le cinematografie asiatiche trova conferme anche nell'ammirazione dei giovani turchi per il cinema nipponico e, qualche anno dopo, della critica tutta per cinematografie che vengono «scoperte» con spirito pionieristico e entusiasmo *cinéophile*. Negli stessi anni dei viaggi in Asia ricordiamo, infatti, che ottengono rilevanti riconoscimenti i film firmati dai maestri del cinema asiatico (Mizoguchi, Kurosawa, Oshima, Imamura in Giappone, Ray negli anni Settanta in India), mentre iniziano a comparire nelle lingue europee i primi studi sistematici su queste e altre confinanti cinematografie. Si veda a proposito il lavoro di Burch per il cinema giapponese (*To The Distant Observer*, Berkeley, University of California Press, 1979), Casiraghi (*Il cinema cinese, questo sconosciuto*, Torino, Centrofilm, 1960) e Bergeron (*Le cinéma chinois*, Parigi, L'Harmattan, 1977) per quello cinese.

nei rispettivi percorsi artistici. Per restare solo a quelli realizzati nel continente asiatico, basterà ricordare che per Rossellini la realizzazione di *India Matri Bhumi* (1959) e di *L'India vista da Rossellini* (1959) segna il passaggio dalla stagione del politico bergmaniano (i film in cui è protagonista la moglie Ingrid Bergman come *Stromboli terra di Dio* del 1950, *Europa '51*, del 1952, *Siamo donne* e *Viaggio in Italia* entrambi del 1953) a quella delle sperimentazioni cinematografiche e televisive di stampo didattico, storico, divulgativo (*Viva l'Italia*, 1961, *L'età del ferro*, 1964 *La presa del potere da parte di Luigi XIV*, 1966, ecc.). Per Pasolini, *Appunti per un film sull'India* cade nel corso del faticoso 1968 e, insieme agli altri appunti e documentari di quegli anni (*Comizi d'amore*, 1963-64, *Sopralluoghi in Palestina*, 1965, *Appunti per un'Orestide Africana*, 1970) va a costituire un corpus importante di cinema d'inchiesta sociale, politica, in qualche modo etnografica. Da par suo, Marguerite Duras, che non viaggia in Asia ma che è nata e cresciuta nell'Indocina francese, dedica alla penisola indiana non solo alcune sue celebri pellicole (*India Song*, 1975 e *Son nom de Venise dans Calcutta desert*, 1976), ma anche romanzi e opere teatrali, tanto che il cosiddetto «ciclo sull'India» si presenta come una delle colonne portanti della sua poetica transtestuale. Per Louis Malle, l'esperienza indiana sarà determinante ai fini del superamento di una serie di impasse artistico/produttive e soprattutto di carattere personale (il breve e turbolento matrimonio con l'attrice Anne-Marie Deschodt), prefigurando il successivo trasferimento di lavoro negli Stati Uniti nei primi anni Settanta. Per quanto riguarda *Chung Kuo - Cina* (1972) di Antonioni, è sufficiente ricordare che appartiene al periodo «nomade» del regista ferrarese (insieme a *Blow Up*, 1966, *Zabriskie Point*, 1970 e *Professione Reporter*, 1975), al cui interno il Paese di Mezzo rappresenta la meta più lontana e più «esotica» tra quelle toccate dalle sue peregrinazioni in terre straniere. È fin troppo noto il legame tra Ivens e i paesi asiatici, in particolar modo la Cina. Egli compie nel corso della sua settantennale carriera diversi viaggi in Cina e qui firma un documentario di guerra (*The 400 Million*, 1939), due brevi lavori in collaborazione con gli studenti dell'Accademia del cinema di Pechino (*Letters from China* e *The War of the 600 Million People*, 1958), e soprattutto una delle sue opere più importanti e monumentali (*Comment Yukong déplaça les montagnes*, 1975), cui si aggiunge il suo ultimo film testamentale (*Une Histoire de Vent*, 1988). Lo sguardo della sua macchina da presa contiene scorci, vedute, racconti che provengono da tutto il Sud-Est asiatico che lotta per decolonizzarsi: eccolo allora calcare territori di guerra «sconosciuti» e «invisibili» all'opinione

pubblica europea come quelli del Laos (*Le Peuple et ses fusils*, 1970) o dell'Indonesia (*Indonesia Calling*, 1946), o quelle fin troppo conosciute come il Vietnam, che visita e documenta durante le fasi più cruente della guerra contro l'invasione statunitense (da qui i materiali per *Le Dix-Septième Parallèle*, 1968 e per *Loin du Vietnam*, 1967). Chris Marker, dal canto suo, svela l'ascendente per il Far East sia in *Dimanche à Pékin* (1955), sia in *Lettre de Sibérie*, sia soprattutto nei «giapponesi» *Le mystère Koumiko* (1964), *Sans soleil* (1983), *A.K.* (1985), *Tokyo Days* (1988), *Level Five* (1997). Dall'elenco di titoli sarà facile evincere come il Giappone, nonostante i tanti viaggi compiuti da regista ai quattro angoli della terra (Marker, come Varda e Ivens, è stato a Cuba, poi in Cile, in Corea) può certamente essere considerato come la sua seconda patria, o meglio ancora come il suo «dépayés», dal titolo di un libro di fotografie che pubblica negli stessi anni di *Sans soleil*².

Quelli citati – *ça va sans dire* – non sono i soli occidentali che viaggiano lungo l'immenso continente asiatico in questi stessi anni. Considerato che non è nelle nostre possibilità, né nei nostri obiettivi, delineare un quadro esaustivo delle tante esperienze odepóriche che coinvolgono artisti o intellettuali europei o americani, qui ci accontentiamo di ricordarne alcuni tra i tanti menzionabili, per dare un quadro più ampio possibile all'interno del quale inserire le produzioni appena citate. Pensiamo ai viaggi (e alle relative opere artistiche o letterarie nate da quelle esperienze) degli italiani Alberto Moravia³, Antonio Tabucchi⁴, e qualche anno dopo di Gianfranco Rosi⁵, Bernardo Bertolucci⁶, Giorgio Manganelli⁷, Giuliano Montaldo⁸; tra i francesi citiamo, tra gli altri, Armand

² C. Marker, *Le Dépayés*, Parigi, Herscher, 1982.

³ Tra i tanti saggi o diari di viaggio che Moravia ha pubblicato nel corso della sua carriera ricordiamo, perché documentano esperienze odepóriche asiatiche, *Un'idea dell'India* (Milano, Bompiani, 1961) e *La rivoluzione culturale in Cina ovvero il convitato di pietra* (Milano, Bompiani, 1967), *Viaggi. Articoli 1930-1990* (Milano, Bompiani, 1994) dove sono raccolte alcune delle corrispondenze redatte dallo scrittore per il «Corriere della Sera», tra cui si annoverano quelle da Gerusalemme, Beirut, Aleppo, Homs, Palmira, Damasco, dall'Egitto (nel 1954), dall'Iran (nel 1958), dallo Yemen (nel 1962), dall'Iraq e dalla Tunisia (nel 1963), da Kabul (nel 1964), dal Marocco (nel 1965) dal Sahara (nel 1976), dall'Arabia e dall'Iran (nel 1977) dalla Siria (nel 1985) e da Baghdad (nel 1987).

⁴ Cfr. A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1984.

⁵ Il riferimento in questo caso è al documentario di Rosi *The Boatman* (Italia, 1993), girato a Benares, al contatto con il popolo di pellegrini e dei battellieri, di coloro che vivono nelle acque del fiume Gange. Sul film, di cui parleremo solo marginalmente nel corso dello studio, si rinvia a: Carmelo Marabello, *Materia indiana, memoria di immagine. Materia africana, memoria di immagine. The Boatman, o dell'antropologia effettuale*, «La ricerca folklorica», n. 57, aprile 2008, pp. 79-86.

⁶ Il nome di Bernardo Bertolucci, in relazione ai suoi viaggi di lavoro in Asia, è strettamente legato a due celebri lungometraggi: il primo è *L'ultimo imperatore* (1987), il secondo *Il piccolo Buddha* (1993), anche se si dovrebbero contare anche i cortometraggi *Videocartolina dalla Cina* (1985), breve montaggio dei sopralluoghi per *L'ultimo imperatore* svolte dal regista e il più recente *Histoire d'Eaux*, inserita nell'opera collettiva *Ten Minutes Older – The cello* (2003).

Gatti⁹, Renée Dumont¹⁰, Paul Ricoeur¹¹, Jean-Paul Sartre¹², Roland Barthes¹³, Nicolas Bouvier¹⁴, Claude Roy¹⁵, Michel Leiris¹⁶, Peter Levi¹⁷; tra gli inglesi o gli americani almeno Allen Ginsberg¹⁸, Terry Riley¹⁹, Philip Glass²⁰, John Cage²¹, Bill Viola²², Leslie Thornton²³, Marie Menken²⁴, James

⁷ Si vedano in particolare i reportage di viaggio pubblicati per celebri giornali italiani («Il Mondo», «L'Espresso», «Il Messaggero») *Cina e altri orienti*, (Milano, Bompiani, 1974), *L'esperimento con l'India* (Milano, Adelphi, 1992), *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam, 1973-1987* (Roma, Quiritta, 2002).

⁸ Sua è la firma registica di uno dei più importanti sceneggiati prodotti dalla Rai negli anni Ottanta, in collaborazione con molti canali televisivi internazionali (compreso quello di stato cinese), vale a dire *Marco Polo* (1982), otto puntate per un totale di 450 minuti di film dedicate al celebre viaggiatore veneziano.

⁹ A. Gatti, *Chine*, Parigi, Seuil, 1968.

¹⁰ R. Dumont, *Chine surpeuplée, tiers-monde affamé*, Parigi, Seuil, 1965.

¹¹ P. Ricoeur, *Certitudes et incertitudes d'une révolution*, «Esprit», Vol. 24, n. 1, Gennaio 1958, pp. 5-28.

¹² H. Cartier-Bresson, J.-P. Sartre, *D'une Chine à l'autre*, Parigi, Robert Delpire, 1954.

¹³ R. Barthes, *L'Empire des signes*, Ginevra, Skira, 1970 (tr. it. *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1984); R. Barthes, *Alors La Chine. Carnets du voyage en Chine*, Parigi, C. Bourgois, 1975 (tr. it. *I carnet del viaggio in Cina*, O barra O edizioni, 2010).

¹⁴ N. Bouvier, *L'Atlas des Voyages. Japon*, Losanna, Éditions Rencontre, 1967; Id., *Chronique japonaise*, Losanna, Payot, 1975 (tr. it. *Il suono di una mano sola. Cronache giapponesi*, Reggio Emilia, Diabasis, 1999), Id., *Le Vide et le plein (Carnets du Japon, 1964-1970)*, Parigi, Éditions Hoëbeke, 2004.

¹⁵ C. Roy, *Clefs pour la Chine*, Parigi, Gallimard, 1953 (tr. it. *Introduzione alla Cina*, Milano, Feltrinelli, 1956). Si vedano anche i diari e i reportage: Id., *La Chine dans un miroir*, Parigi, La Guilde du Livre, 1952; Id., *Le journal des voyages* (Parigi, Gallimard, 1960) e Id., *Sur la Chine* (Parigi, Gallimard, 1979).

¹⁶ Di Leiris, su cui torneremo diverse altre volte nel corso di questo studio, ricordiamo almeno M. Leiris, *Fourbis*, Gallimard, 1955, (tr. it. *Carabattole*, Torino, Einaudi, 1998); Id., *L'Afrique fantôme*, Parigi, Gallimard, 1934 (tr. it. *L'Africa fantasma*, Milano, Rizzoli, 1984); Id., *L'occhio dell'etnografo. Razza e civiltà e altri scritti 1929-1968*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

¹⁷ P. Levi, *The Light Garden of the Angel King. Journeys in Afghanistan*, Harmondsworth, Penguin, 1984 (tr. it. *Il giardino luminoso del re angelo. Un viaggio in Afghanistan con Bruce Chatwin*, Torino, Einaudi, 2003). Sul viaggio in Afghanistan dei due scrittori si veda M. Tosi, F. La Cecla, *Bruce Chatwin. Viaggio in Afghanistan*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

¹⁸ A. Ginsberg, *Indian Journals. March 1962-may 1963. Notebooks, Diary, Blank Pages, Writings*, San Francisco, Dave Haselwood Books, 1970 (tr. it. *Diario indiano. 1962-1963*, Roma, Arcana, 1979).

¹⁹ Tra le molte composizioni ispirate alla musica indiana e persi segnaliamo almeno *Persian Surgery Dervishes* (1972), *Descending Moonshine Dervishes* (1975), *Shri Camel* (1978).

²⁰ Si veda in particolare la sonata per pianoforte *Trilogy* composta dalle tre composizioni *Einstein*, *Sathyagraha* e *Akhnaten*, composte rispettivamente nel 1975, 1979 e 1983. Per un'introduzione all'opera del musicista si veda A. Rigolli, *Philip Glass. L'opera, tra musica e immagine*, Milano, Auditorium Ed., 2003. Sulle influenze della musica indiana nella musica minimalista si veda invece: K. Potter, *Four musical minimalists. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

²¹ Sugli influssi della cultura e della musica orientale nell'opera di Cage si veda in particolare: M. Porzio (a cura di), *Metafisica del silenzio. John Cage, l'Oriente e la nuova musica*, Milano, Auditorium, 2008.

²² Si vedano in particolar modo *Hatsu Yume* (Usa/Giappone, 1981) e *I Don't Know What It Is I Am Like* (Usa, 1986)

²³ Il riferimento è in particolar modo a *Adynata* (Usa, 1983).

²⁴ Si veda *Arabesque for Kenneth Anger* (Usa, 1961).

Ivory²⁵, senza contare il messicano Octavio Paz²⁶, il tedesco Günter Grass²⁷, il polacco Ryszard Kapuściński²⁸ o il svizzero Ella Maillart²⁹.

Arrestiamo l'ennesimo fuoco di fila di nomi (e in nota di titoli e di date) perché quantunque non possa essere minimamente esaustivo ha raggiunto dimensioni tali per ergersi a «materiale propedeutico» all'impostazione metodologica di questo studio, dacché restituisce, per flash e sintomatiche illuminazioni anche in ambito artistico/letterario/figurativo/musicale, quel complesso interconnettersi di esperienze, discorsi e pluri-rappresentazioni delle alterità (in questo caso asiatiche) che spinge a ipotizzare l'avverarsi, in questo passaggio storico, di un cambio di paradigma e di una trasformazione degli schemi cognitivi applicati alle pratiche (inter)culturali traduttive. Il pantheon sopra descritto, unito alla cronologia di fatti e di eventi richiamati nello scorso capitolo (con cui è inestricabilmente legato), rappresenta infatti una sorta di convitato di pietra di questo studio, o se si preferisce, il fondale sempre presente – anche se non sempre messo a fuoco – di un paesaggio che cercheremo di descrivere, dettagliare, perimetrare più avanti. La convocazione di questo *fondue* serve per ora a premunirci dai rischi sempre presenti cui s'incorre quando si cerca di statuire degli insiemi omogenei, ovvero dai confini impermeabili e definiti, di realtà complesse, di fenomeni sfuggenti e stratificati, di modulazioni irregolari dei materiali di partenza: i pericoli non sono solo quelli «classici» delle discipline dell'incontro, vale a dire la riduzione essenzialista delle diversità, sacrificate sull'altare di utopiche quanto inutili coerenze, semmai quelli che si generano quando si deve gestire una mole esorbitante di dati, di sollecitazioni culturali, di questioni epistemologiche o di nessi e interrelazioni sinaptiche. Queste ultime se su un versante meriterebbero di essere messe in dialogo tra loro, sull'altro, qualora si cedesse alla tentazione computazionale,

²⁵ Ivory è uno dei cineasti statunitensi che ha dedicato un grande numero di film e di documentari al subcontinente indiano, girando spesso in loco con attori indiani. Segnaliamo almeno in nota *The Householder* (1963), *The Delhi Way* (1964), *Shakespeare Wallah* (1965), *The Guru* (1969), *Bombay Talkie* (1970), *A Passage to India* (1986) un corpus di titoli molto interessanti che varrebbe la pena poter studiare se non fosse estraneo ai perimetri di ricerca che ci siamo dati.

²⁶ O. Paz, *Vislumbres de la India*. Barcellona, Seix Barral, 1995 (tr. it. *In India*, Parma, Guanda, 2001).

²⁷ G. Grass, *Zunge zeigen. Ein Tagebuch in Zeichnungen*, Darmstadt, Prosa und einem Gedicht, 1988 (tr. it. *Mostrare la lingua*, Torino, Einaudi, 1989).

²⁸ R. Kapuściński, *Szachinszach*, Varsavia, Czytelnik, 1982, (tr. it. *Shah-in-shah*, Milano, Feltrinelli, 2001).

²⁹ E. Maillart, *Des Monts Célestes aux Sables rouges*, Parigi, Editions Bernard Grasset, 1934 (tr. it. parz. *Vagabonda nel Turkestan*, Torino, EDT, 1995); Id. *Oasis interdites. De Pékin au Cachemire*, Parigi, Editions Bernard Grasset, 1937 (tr. it. *Oasi proibite - Una donna in viaggio da Pechino al Kashmir*, Torino, EDT, 2001); Id., *The Cruel Way*, Londra, William Heinemann, 1947 (tr. it. *La via crudele - Due donne in viaggio dall'Europa a Kabul*, Torino, EDT, 2005); Id., *Ti-puss*, Londra, William Heinemann, 1951 (tr. it. *Ti Puss*, Torino, EDT, 2002).

finirebbero per diventare troppo difficili da elaborare con una certa accuratezza. Insomma, rimandando la giustificazione della scelta alle prossime pagine, qui vogliamo anticipare una prima risoluzione dello studio, quella per cui abbiamo preferito concentrarci su un campo di studi delimitato ai film di viaggio, lasciando in un fuoricampo (spesso significante, influente e attivo) le esperienze analoghe di letterati, artisti, musicisti, uomini di teatro, intellettuali in genere.

Eccoci, dunque, all'argomento precipuo della ricerca. Lo possiamo per ora definire assiomaticamente come il «cinema odepórico modernista europeo» ovvero quell'insieme di esperienze di viaggio e di rappresentazione audiovisiva realizzate in terre asiatiche da cineasti nati nel Vecchio Continente e che vivono da protagonisti quella stagione del cinema che secondo Jacques Aumont si distingue dalla semplice modernità perché è più «risoluta, riflessiva, capace di teorizzarsi da sé, più consapevole della propria posizione in una storia della cultura e in grado di criticarsi per rinforzarsi»³⁰. I film-makers citati a inizio capitolo appartengono, infatti, pur con una certa dose di approssimazione, a una fase della storia del cinema, che va orientativamente dalla metà degli anni Cinquanta alla fine dei Settanta, caratterizzata dalla proliferazione di nuovi modelli di racconto, nuove modalità di produzione e distribuzione, nuove generazioni di registi, attori e maestranze che si affacciano nell'industria cinematografica mettendosi spesso in contrapposizione con i modelli, le forme, le generazioni precedenti. Se si collegano le loro parabole professionali alla situazione storico-sociale che vive l'Europa in quegli stessi anni, possiamo dire che i registi odepóricos che qui studiamo abbracciano quasi tutti l'idea di un cinema militante, socialmente attivo, educativo, condividono posizioni progressiste quando non radicali e comuniste, partecipano alle battaglie civili, politiche e sociali che scoppiano in quasi tutte le capitali europee, specialmente sul finire degli anni Sessanta. Quando si mettono in viaggio, lo fanno spesso per sperimentare nuovi confini d'azione, per conoscere paesi e società lontane e/o minacciate dall'omologazione del capitalismo imperante, per parteggiare per chi è protagonista di lotte contro il colonialismo o di rivoluzioni che cercano di sovvertire l'ordine costituito (si pensi al caso di Cuba, alla lotta contro il franchismo in Spagna, alle rivoluzioni in Egitto o in Algeria o in Cina). Quasi tutti sono portavoce – più o meno direttamente – di una critica aspra e radicale nei confronti delle politiche belligeranti ed espansive dei rispettivi

³⁰ J. 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).

paesi di origine, osservano con simpatia al costituirsi di comunità che si pongono in alternativa agli schemi della vita familiare/patriarcale tradizionali (ad esempio le comuni, i collettivi, i kibbutz, gli *ashram*), studiano con curiosità e metodo altri modelli per vivere la spiritualità.

La loro partecipazione ai destini di culture e popolazioni lontane va inquadrata, ovviamente, in una più ampia battaglia sociale, culturale e politica che, in Europa come negli Stati Uniti, segue un doppio risvolto di partigianeria. Da una parte i movimenti giovanili, artistici, politici di cui alcuni dei registi qui considerati sono rappresentanti di primo piano, ritagliandosi spazi di polemica, agitando ideologie e convinzioni ferree, affermando diritti negati e manifestando in piazza contro istituzioni giudicate retrive (partiti, esercito, scuola, ecc...), si fanno portatori di verità insindacabili, di posizioni politiche non concilianti, di identità sociali risolte. Sono, in poche parole, dei movimenti «assertivi». Dall'altra parte, questi stessi gruppi, nel parcellizzarsi in mille e più esperienze movimentiste, restituiscono l'idea di un forte disorientamento se non ideologico, certamente culturale e in fondo anche individuale-esistenziale, che conduce i singoli a una ricerca continua, talora un po' confusa, di modelli alternativi di comportamento, di esperienze di vita qualificanti, di momenti di auto-indagine. Sono movimenti assertivi che possono dunque produrre percorsi individuali «dubitativi». I cineasti che abbiamo scelto di studiare assimilano questo *mood* controverso. Ivens, Marker, Pasolini, Antonioni, Malle, Varda, Rouch, Herzog partono per i quattro angoli della terra in prima battuta per conoscere e poi per affermare il diritto alla rappresentazione, alla partecipazione, alla parola delle nuove società che si affacciano sul panorama geopolitico internazionale (o delle vecchie società che resistono ai modelli consumistici imposti dalla mondializzazione); contemporaneamente questo disperdersi in mille luoghi e in mille viaggi individuali, spesso solitari, risponde a un sentimento di spaesamento che nasce anche dal fatto che non sempre le realtà in cui essi si immergono rispondono agli immaginari e alle attese coltivate al momento della partenza. Come vedremo più avanti, i luoghi visitati si riveleranno inafferrabili, a loro volta sfuggenti e inconoscibili, costringendo i registi-viaggiatori a lavorare con metodologie inedite, a convivere con obblighi e costrizioni impreveduti, a riposizionare la propria presenza e a rivedere le pratiche di relazione con il fenomenico. Spesso ne scaturiscono prodotti non-(ri)finiti, che prendono la forma di appunti sparsi, di diari di viaggio, di lettere interrotte, di montaggi,

rimontaggi o ultra-montaggi, di immagini de-narrativizzate o giochi sperimentali, dove predominano i caratteri dell'instabile, dell'indeterminato (vedi cap. 14).

Così dispiegandosi, i testi sembrano significare oltre (e persino contro) il loro stesso volere, raccontandoci – questa è una delle ipotesi di partenza della presente ricerca – più storie di quante vorrebbero: non solo individuali (relative ai singoli percorsi artistici), ma anche culturali (relative ai principi, agli immaginari, ai propositi sociali veicolati da un periodo storico), linguistiche e morfologiche (relative alle dinamiche di messa in scena e messa in quadro dello sconosciuto), epistemologiche (relative alle reali possibilità di conoscenza dell'alterità offerte dal cinema), figurative/estetiche (relative alla capacità di permearsi di capisaldi e abitudini espressive proprie dei paesi visitati). Storie assertive e dubitative nello stesso tempo, dicevamo. L'insieme di aporie e contraddizioni che i loro viaggi determinano rappresentano un altro aspetto essenziale della presente ricerca. D'altronde vivere il soggiorno all'estero con partigianeria, simpatia, positiva faziosità nei confronti delle culture alloglotte produce una serie di antinomie che oseremmo definire congenite a questo tipo di pratica odepórica e che comunque vale la pena definire fin da principio. In prima battuta – come in parte già accennato – l'insieme di attese positive che spingono i cineasti al viaggio si scontrano, nell'incontro con le nuove realtà, con mezzi cognitivi spesso inadeguati a comprendere e insufficienti a capire. Capiterà a Pasolini, Antonioni, Malle, persino a viaggiatori più avvezzi come Marker o Ivens, di condurre rimodulazioni o ri-negoziazioni delle proprie convinzioni al contatto con l'alterità. Tali rimodulazioni – ed ecco la prima aporia – possono indirizzarsi verso un inaspettato recupero di paradigmi, di categorie del pensiero, di abitudini percettive, di meccanismi standardizzati della decodifica teoricamente biasimati dai viaggiatori: ci riferiamo in particolare all'ingenerarsi di frequenti malintesi, al ricorso agli stereotipi (talvolta inconsapevolmente, talvolta in chiave ironica), all'inciampo in generalizzazioni o essenzialismi, per mezzo di strategie di semplificazione cognitiva che sembrano stonare con il profilo «terzomondista» dei nostri cineasti (vedi cap. 10). Un secondo apparente controsenso riguarda la questione dell'autorità etnografica e, spesso, etnocentrica che informa la presenza degli europei in terre straniere, questione che, nei casi qui analizzati, istituisce (s)comodi agganci con la questione dell'autorialità cinematografica, ovvero della capacità di un singolo professionista – il regista – di ergersi a responsabile ultimo e consapevole di un'opera caricata di ambizioni artistiche, estetiche, e persino didattiche, politiche, sociali. Come

ci hanno insegnato gli studi postcoloniali (e poi quelli di teoria antropologica subito a ruota), il romanziere in viaggio, l'etnografo metodico, l'orientalista sopraffino, il diplomatico in missione, e, aggiungiamo noi, il regista odepotico, indipendentemente dalle rispettive funzioni, sono sempre portatori di autorità, ovvero della facoltà di esercitare un doppio potere: quello del sapere o se si preferisce del depositarsi di una certa verità; e quello del racconto, meglio ancora della traduzione interculturale nei confronti della propria comunità di riferimento. Si tratta di un'autorità che può statuirsi anche come manifestazione di una superiorità, di una sopraffazione, di un dominio nei confronti del volere altrui. È facile intuire, quindi, perché per i nostri viaggiatori, avversari delle «autorità» e delle istituzioni nei rispettivi paesi d'origine, l'entrare in contatto con realtà per le quali si parteggia, ma che, talora, non si comprende fino in fondo, impone una riflessione scomoda sui modi con cui esercitare il potere del (non) sapere o, per altri versi, sulle modalità attraverso le quali affermare un'autorità che si vorrebbe cedere volentieri ad altri, ma che è insita nel dispositivo che si tiene tra le mani.

Le due aporie qui richiamate ne sostengono una terza e ancora più paradossale sulla quale varrà la pena riflettere nei prossimi capitoli. I registi qui riuniti vivono, infatti, una sorta di doppia marginalità: una nei confronti della realtà da cui provengono, che cercano – almeno momentaneamente – di abbandonare e dalla quale si sentono comunque parzialmente esclusi (ma con la quale condividono paradigmi, schemi mentali, storie); una seconda nei confronti delle realtà che visitano e di cui si sentono a loro volta estranei, per ovvie ragioni culturali, anche se vorrebbero (talvolta, ma non sempre), approssimarsi, integrarsi, identificarsi. Ne consegue che le esperienze di cui sono protagonisti si configurano come spazi di «vacanza» intesi in senso letterale: vuoti di culture, vuoti di sguardi, vuoti di sensazioni, vuoti di ricordi. Il cui riempimento con significati e significanti è tutt'altro che scontato, tutt'altro che prevedibile, assolutamente da studiare.

I perimetri della ricerca

Accostandoci al campo semantico dell'ovvio, dobbiamo innanzi tutto ricordare che per ridurre, perimetrare e cercare di configurare in modo omogeneo un campo di ricerca quanto mai sfuggente abbiamo dovuto prendere decisioni brusche, arbitrarie, spesso dolorose, che qui è utile esplicitare e difendere prima di avviarsi nel percorso di indagine. Innanzi a una rete discorsiva e raffigurativa

ampia, complessa, reticolata, la necessità impellente di ridurre a dimensioni «umane» il campo di analisi ha trovato risposte in una serie di criteri stringenti che così decliniamo.

Fatta salva qualche eccezione, tutti i film che ci accingiamo a studiare:

- Nascono da una reale (e perturbante) esperienza di viaggio verso est che ha previsto un minimo radicamento nelle realtà indigene visitate da parte del regista/viaggiatore (un soggiorno di qualche settimana/mese), con la conseguenza di un coinvolgimento in prima persona (accentuando ad esempio i tratti autobiografici) anche nella conformazione del film odepotico.
- Sono realizzati esclusivamente nel continente asiatico e in particolare nelle tre aree culturali – indiana, cinese, giapponese (anche se non esclusivamente) – in cui la percezione di alterità e di distanza culturale e geografica si fa più marcata almeno rispetto ad altre aree più prossime alla nostra, come può essere ad esempio il Maghreb, altra regione storicamente investita dalle rappresentazioni orientaliste.
- Come anticipato, sono girati durante un arco temporale che va all'incirca dalla metà degli anni Cinquanta all'inizio degli Ottanta, ovvero in quella stagione in cui la «modernità risoluta e consapevole» del cinema si dipana con maggiore intensità e in cui si afferma – attraverso la diffusione della cosiddetta «politique des auteurs» e del film d'essai – la centralità sociale della figura del regista inteso come «autore».
- Sono firmati da personalità chiave del modernismo cinematografico e dunque rispondono anch'essi a quel fenomeno di radicale rinnovamento delle morfologie, delle narrazioni e delle abitudini raffigurative che dovrebbe caratterizzare questa generazione di cineasti, rispetto a quella precedente. Cercheremo di capire in che modo il viaggio verso il lontano, il diverso, l'esotico, contribuisce all'esperirsi di tali caratteri di trasformazione sintattica³¹.

Per altrettante ovvie ragioni di coerenza, si è dunque preferito non considerare, se non marginalmente e in funzione collattiva, pellicole che non rispondono a una o più caratteristiche tra quelle individuate, anche a costo di escludere opere egualmente interessanti e meritevoli di (altri, magari successivi) approfondimenti. Restano così nel fuoricampo cinematografico talora attivo e influente di questo studio le opere realizzate:

- da autori modernisti europei in continenti diversi da quello scelto, compresi quei soggiorni in terre straniere – ad esempio a Cuba o in Cile per Ivens, Marker e Varda³² o in Africa per Pasolini,

³¹ Si rimanda comunque alla filmografia presente alla fine della tesi per una panoramica delle produzioni pienamente considerate dallo studio e di quelle che invece sono state considerate, pur nell'interesse che esse suscitano, estranee dal nostro ambito di studio per le ragioni qui sopra spiegate.

³² *Salut les cubains* (Varda, 1963), *Carnet de viaje* (Ivens, 1961), *Pueblo en armas* (Ivens, 1961), ...*A Valparaíso* (Ivens su soggetto di Marker, 1965), *¡Cuba Sí!* (Marker, 1961).

Herzog, Rouch o Straub e Huillet³³ – che possono assumere forme di significazione simili a quelle individuate nei prossimi capitoli;

- da autori modernisti che si accontentano di affrontare il fascino dell'alterità o dell'esotico orientale attraverso ricostruzioni immaginarie o fantastiche, dunque senza alcun viaggio (si pensi agli elefanti di Fellini³⁴, ai cinesi di Godard³⁵, alla Salomé di Bene³⁶, ecc.), perché in assenza di un viaggio reale la convocazione dell'immaginario «orientalista» apre a questioni del tutto simili a quelle che si possono rinvenire a partire dai film esotici mainstream, ad esempio quelli realizzati a Hollywood negli stessi anni;
- da autori non europei (ad esempio gli avanguardisti americani³⁷) o da registi che vivono sul «confine» (difficile peraltro tracciarne uno) tra culture e continenti (i russi, i turchi, gli israeliani, come ad esempio Parajanov³⁸, Tarkovskij³⁹, Gitai⁴⁰), i primi perché inseriti in circuiti culturali e sociali del tutto peculiari e diversi da quelli europei, i secondi perché innerverebbero il testo di altre questioni complesse – ma dai cineasti odepóricos meno sentite – come l'identità nazionale delle comunità in cui sono nati e cresciuti, i riti ancestrali delle proprie terre, la memoria collettiva, ecc.;
- dopo la metà degli anni Ottanta (tranne alcune eccezioni che spiegheremo in seguito) perché con il radicarsi di una stagione «postmoderna» e con l'avvento del digitale e il diverso organizzarsi del paesaggio mediale cambiano i paradigmi, le parole d'ordine, le chiavi di lettura anche nel cinema che rappresenta l'alterità;
- da altri professionisti del viaggio come gli etnografi⁴¹, i turisti con le videocamere (i cosiddetti *home movie*), i videoartisti, perché sollecitati ad usare i dispositivi di ripresa con finalità diverse da quelle

³³ Citiamo a mo' di esempio solo alcuni titoli rappresentativi di una filmografia «africanista» molto ampia. Ricordiamo almeno *Appunti per un'Orestiaide africana* (Pasolini, 1970), *Troppo presto, troppo tardi* (*Trop Tot, Trop Tard*, 1980), *Les maîtres fous* (Rouch, 1955), *Moi, un noir* (Rouch 1958), *Fata morgana* (Herzog, 1968-70).

³⁴ Il riferimento è in particolar modo a *Intervista* (1988).

³⁵ Il film in questione è ovviamente *La chinoise* (1967).

³⁶ L'opera «orientalista» per eccellenza di Bene è ovviamente la *Salomé* (1972) per una analisi della quale (sia nella sua veste teatrale che cinematografica) si rinvia almeno a E. Baiardo, F. De Lucis, *La moralità dei sette veli: la Salomé di Carmelo Bene*, Erga Ed., 1997 e a P. Giacchè, *Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007.

³⁷ In particolare sono particolarmente importanti sul fronte della revisione delle forme e delle tematiche «orientaliste» i film di Bill Viola (*Hatsu Yume*, 1981, *I Don't Know What It Is I Am Like*, 1986), di Leslie Thornton (*Adynata*, 1983) e di Trinh T. Minh-ha (*Surname Viet Given Name Nam*, 1989, *Shoot for the Contents*, 1991) Per un approfondimento sul tema si veda J. Desmond, *Ethnography, Orientalism and the avant-garde film*, «Visual Anthropology», Vol. 4, n. 2, 1991, pp. 147-160.

³⁸ Quasi tutti i film di Parajanov, direttamente o indirettamente, fanno propri delle riflessioni sull'identità culturale del regista e della regione dove è nato. Da qui molti riferimenti alle arti figurative emerse ad est degli Urali. Si vedano ad esempio *Il colore del melograno* (*Sayat Nova*, 1969), *La leggenda della fortezza di Suram* (*Legenda o Suramskoj kreposti*, 1984), *Asik Kerib – storia di un ashug innamorato* (*Ashug-Karibi*), 1988. Su Parajanov e sugli influssi del decorativismo orientalista georgiano, russo e persi si rinvia a J. Steffen, *The Cinema of Sergei Parajanov*, Madison, University of Wisconsin Press, 2013.

³⁹ Ci sono diversi riferimenti, diretti o indiretti, alle culture asiatiche nel cinema di Tarkovskij. Ad esempio una parte di *Solaris* (1972) è girata a Tokyo, altri riferimenti al Giappone si trovano in *Sacrificio* (*Offret*, 1986), mentre in opere come *Andrej Rublëv* (1966) i richiami sono – come in Parajanov – riferibili alla storia dell'arte figurativa russa.

⁴⁰ Il riferimento è al recente *Kedma – Verso Oriente* (2002) del regista israeliano.

⁴¹ Ci riferiamo ad esempio ai lavori di Robert Gardner (*Dead Birds*, 1963, *Altar of Fire*, co-regia J.F. Staal, 1976, *Sons of Shiva*, 1985, *Forest of Bliss* 1986), di Marek Jablonko (*Undala*, 1967), Karl Heider (*Dani Films*, 1974), Patsy e Timothy

estetico/narrative: i primi seguendo mandati di studio, i secondi di vacanza, i terzi di sperimentazione artistica inserita in altri circuiti distributivi (musei, performance, installazioni);

- Sono stati altresì esclusi i film di genere, quelli di avventura, quelli di guerra o quelli erotici ad ambientazione esotica, anche se girati in loco⁴², mentre sono stati presi in considerazione, ma assegnando loro un minor grado di attenzione, film d'essai, documentari o film sperimentali firmati da cineasti meno noti, almeno in ambito internazionale, come i casi di Carlo Lizzani⁴³, Liliana Cavani⁴⁴, Paolo Brunatto⁴⁵, Massimo Bacigalupo⁴⁶, Tonino De Bernardi⁴⁷ (per restare alla sola Italia).

Asch (*Jero Tapakan*, 1979-1983, *The Water of Words. A Cultural Ecology of an Eastern Indonesian Island*, co-regia James Fox, 1983), Allen Moore e Ákos Östör (*Loving Krishna*, 1985, *Serpent Mother*, 1985), Alain Tanner (*Une ville à Chandigarh*, 1965), Norman Miller (produttore e ideatore dei film intitolati *Faces of Changes*, 1972-75), Boyce Richardson, Tony Ianzelo (*Wuxing People's Commune*, 1978), Georges Dufaux (*Gui Dao - On the Way. A Station on the Yangzi*, 1980) e così via.

⁴² Tra i tanti film esotici/orientalisti realizzati proprio in questi anni possiamo ricordare almeno qualche titolo: *La prigioniera del maharajah* (*Die Gefangene des Maharadscha*) di Veit Harlan (Germania, 1954), *Zarak* di Terence Young (GB, 1956), *La tigre* (*Harry Black*) di Hugo Fregonese (GB, 1959), *Frontiera a Nord-Ovest* (*North West Frontier*) di J. Lee Thompson (GB, 1959), *Il canto dell'India* (*Song of India*) di Albert S. Rogell (Usa 1949), *Kim* di Victor Saville (Usa, 1949), *Calcutta* di John Farrow (Usa, 1947), *Sabaka il demone del fuoco* (*Sabaka*) di Frank Ferrin, (Usa, 1954), *La casa di bambù* (*The House of Bamboo*) di Samuel Fuller (Usa, 1955), *Sangue misto* (*Bhowani Junction*) di George Cukor (Usa, 1956), *Kasim, furia dell'India* (*Bandit of Zhobe*) di John Gilling (Usa, 1959), *Storia cinese* di Leo McCarey (Usa, 1962) e molti molti altri.

⁴³ Il riferimento è soprattutto a *La muraglia cinese*. Il film di Lizzani, invero, potrebbe essere agevolmente aggiunto ai testi selezionati in questo studio, sia per l'autorevolezza del regista (all'epoca riconosciuto internazionalmente come uno dei maestri del neorealismo) sia per il periodo storico in cui l'impresa produttiva viene realizzata (siamo nel biennio 1957/1958), sia per il taglio documentario dato all'operazione, che rende il film molto simile a titoli come *Dimanche à Pékin*, *Chung Kuo - Cina* e *Comment Yukong déplaça les montagnes*. Inseriamo qui alcuni aspetti della storia produttiva del film. Nel 1956/57, Lizzani, membro del Partito Comunista Italiano, viene coinvolto nella realizzazione di un documentario dedicato alla Cina maoista. Egli è tra i primi cineasti a trascorrere circa dieci mesi in Cina, con una piccola troupe, visitando sia le regioni meno urbanizzate del subcontinente, sia le grandi città. Nel suo film riprende la Grande Muraglia, il Fiume Giallo, la vita dei pescatori, mette in scena e finzionalizza la storia di una sposa bambina, quella di una operaia che lavora alla costruzione del ponte di Wuhan e quella di una studentessa che lotta per la propria emancipazione; documenta una caccia alla tigre e una pesca del cormorano, racconta l'urbanizzazione di Hong Kong, quelle più modeste di Pechino e Shanghai. Non mancano, infine, le parate e soprattutto le riprese di acrobati, equilibristi, scolaresche. Nella sua autobiografia, il cineasta ricorda con dovizia di particolari le difficoltà avute con le autorità cinesi che controllavano la troupe, simili a quelle che affronteranno Ivens e Antonioni (cfr. Id., *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Torino Einaudi, 2007). Nonostante tanti punti in comune con altri documentari qui trattati si è deciso invece di considerare l'opera di Lizzani marginamente per due ragioni: la principale è dovuta a ragioni di spazio; la secondaria riguarda il fatto che il film ha una storia ricettiva piuttosto anonima. Biasimato da molti critici nelle settimane di uscita delle sale, *La muraglia cinese*, nonostante qualche premio vinto in alcuni festival internazionali è presto finito nel dimenticatoio della critica, tanto che anche i volumi monografici dedicati al regista tendono a liberarsi di questo film, così come del documentario televisivo *Facce dell'Asia che cambia* realizzato nel 1970 insieme a Furio Colombo, in poche pagine.

⁴⁴ Il riferimento è in particolare a *Milarepa* (Italia, 1974).

⁴⁵ Brunatto è una figura poliedrica nel panorama cinematografico/televisivo del secondo Novecento. Ha lavorato a lungo nel cinema indipendente e sperimentale, ma ha collaborato anche con molti cineasti di chiara fama come Bertolucci (lavora nella produzione de *L'ultimo imperatore* e de *Il piccolo Buddha*), ha realizzato diversi prodotti televisivi per la RAI, trasformando la passione per il viaggio e per il continente asiatico in uno straordinario giacimento di immagini e racconti. Tra i suoi lavori citiamo almeno: *Vieni dolce morte* (1967), i documentari televisivi girati per «Mixer» *L'estenuante giornata di un Jappie* (1991, in Giappone), *Miti e sacrifici* (1991, in Indonesia), *La grande pace* (1993, in

Come capita per ogni confine tracciato, l'impronta della linea che suddivide il «dentro» dal «fuori» si presenta come una convenzione sociale, frutto spesso di una negoziazione tra polarità discordanti o di un'operazione che vorrebbe distinguere impasti culturali fin troppo amalgamati. Più raramente segue una morfologia geografica, sociale, culturale, netta e indiscutibile. Altrettanto spesso è una convenzione permeabile, facilmente attraversabile. Nel nostro caso, il perimetro individuato non solo è poroso, ma recinta un terreno tassonomico magmatico per affrontare il quale sarà necessario talvolta cedere alle lusinghe dell'eccezione (ad esempio riflettendo talora su certi *found footage film*), pur cercando di mantenere salda la direzione di movimento. D'altronde uno scoglio metodologico ancor più difficile da superare rispetto alla perimetratura di un campo di studio riguarda l'utilizzo di alcuni concetti e costrutti sociali particolarmente scivolosi eppure in un certo qual modo necessari per appropinquarci verso il campo di analisi. Com'è noto, l'impiego di categorie quali «Oriente/Occidente», «altro/alterità», «modernismo» e soprattutto «autore» o «autorialismo» – sulle quali a lungo si è dibattuto e si dibatte ancora oggi – pongono alcuni grattacapi metodologici e semantici che è bene cercare di risolvere fin da subito.

Procederemo con ordine, ovvero lasciando agli ultimi due termini – qui strategicamente più importanti – lo spazio necessario per un approfondimento precipuo (un capitolo a sé stante). Prima di allora cerchiamo di esplicitare il modo con cui verranno impiegati altri due concetti altrettanto complessi come quello di «Oriente» e di «altro/alterità».

(Viaggio in) Oriente

Scrivava Gramsci quasi un secolo fa:

Tailandia), *Il sogno di Aun San Suu Kyi* (speciale per Rai3 realizzato in Birmania nel 1992), *Perché Buddha?* (1992, coprodotto con la BBC), *Appunti nepalesi* (1994, per «Effetto Video 8»), *Disperazione e nostalgia* (1995, girato in Tagikistan e Kirghizistan), il documentario *Nous irons a Tahiti* (1961), *Lhasa è vicina* (1984), *Vicino al cielo, vicino alla terra* (1984), *Taxi driver a Pechino* (1985), *Nostalgia di un Kolossal* (1987).

⁴⁶ Bacigalupo è stato in gioventù un cineasta indipendente e underground, prima di abbandonare il campo cinematografico e dedicarsi agli studi accademici. Tra i suoi titoli di ricerca quello più vicino alle nostre tematiche è sicuramente *Migrazione* (Italia, 1970).

⁴⁷ Nella vasta filmografia di Tonino De Bernardi, regista indipendente torinese, i paesi africani e asiatici ricorrono con una certa regolarità. Ricordiamo in questa sede almeno alcuni titoli della sua produzione: *A Patrizia. L'irrealtà ideale, l'oggetto d'amore* (Italia, 1970) parzialmente girato in Marocco, *Percorrendo la spirale* (Italia, 1973) girato in Africa e in Asia, fino al più recente *Ed è così. Circa. Più o meno* (Italia, 2011).

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'Egitto⁴⁸.

Costrutto storico formatosi secondo i parametri e le ambizioni egemoniche delle «classi colte europee», diffusosi in modo particolare in ambito burocratico, laddove serviva alle amministrazioni coloniali per suddividere i propri possedimenti e in ambito accademico poiché era utile a specificare le aree di ricerca e di specializzazione degli studiosi «orientalisti», il lemma «Oriente» non rimanda evidentemente a una regione geografica definita dai confini prestabiliti, né si riferisce a una costruzione culturale cristallizzata nel tempo, ma rinvia a un costrutto in divenire, influenzato dalle singole stagioni storiche nelle quali viene impiegato. Anche quando è stato declinato con aggettivi che avrebbero dovuto circostanziare con più precisione l'area di riferimento – ad esempio Vicino Oriente, Medio Oriente, Lontano o Estremo Oriente⁴⁹ – il vocabolo ha dato origine a confusioni, malintesi, imprecisioni. Si faccia caso che le espressioni Vicino e Medio Oriente sono state spesso adoperate come sinonimi, riferendosi entrambe al mondo arabofono, il quale però può andare dal Marocco allo Yemen o all'Iraq, senza una definizione geografica precisa. D'altronde quando indicavano i domini dell'Impero Ottomano, Vicino e Medio Oriente si rifacevano ad aree geografiche variabili, avendo la Sublime Porta, nel corso dei secoli, modificato in modo significativo i propri confini⁵⁰. Confini che peraltro mantengono, nella loro difficile «tracciabilità», un'inusitata valenza sociale fantasmatica, un grado di arbitrarietà particolarmente alto, una forza negoziale basata sulla logica del più forte, plastificano separazioni che non esistono né culturalmente, né morfologicamente⁵¹.

⁴⁸ A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Vol. II, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1419-1420.

⁴⁹ Termini analoghi si trovano anche in francese (Proche Orient/Moyen Orient/Extrême-Orient) e in inglese (Near East, Middle East, Far East).

⁵⁰ L'Impero Ottomano ha goduto, nel corso della sua storia secolare, di periodi di forte espansione alternate ad altre di contrazione, arrivando a conquistare e gestire territori che partivano dall'Austria a ovest o dalla Polonia e l'Ungheria a nord, per giungere fino all'Azerbaijan a est o all'Etiopia a sud, comprendendo cioè gran parte dell'Europa orientale – i Balcani, la Grecia – la penisola araba, il Maghreb e l'Africa del Nord, Israele, il Libano ecc.

⁵¹ Sulla funzione convenzionale e sociale dei «confini», quelli tra Est e Ovest ma non solo, si rimanda, oltre al testo di Said, anche a: M. Foucher, *L'invention des frontières*, Parigi, FED, 1986; Id., *Fronts et frontières. Un tour du monde*

Più in generale, come giustamente ha chiosato Said seguendo le orme degli scritti e dei pensieri gramsciani:

L'Oriente [è] 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. [...] [Esso] non è solo adiacente all'Europa, è anche la sede delle più antiche, ricche, estese colonie europee; è la fonte delle sue civiltà e delle sue lingue; è il concorrente principale in campo culturale; è uno dei più ricorrenti e radicati simboli del Diverso. E ancora, l'Oriente ha contribuito, per contrapposizione, a definire l'immagine, l'idea, la personalità e l'esperienza dell'Europa (o dell'Occidente)⁵².

Malgrado poi, nel proseguimento del suo testo, si premunirà di sostenere la materialità del costruito, ovvero la presenza effettiva di un (Medio) Oriente abitato da popolazioni autoctone e culturalmente/eticamente definibili, Said intuisce e cerca di definire l'ampio spettro di significati che va oltre il semplice riferimento geografico. È, insomma, il carattere allusivo del termine Oriente ad aver sopravanzato e sottomesso quello toponomastico, in quanto convoca fenomeni culturali, esperienze, *allure* eteroclitici. È a quest'ultimo orizzonte di significati che ci si riferirà le poche volte in cui utilizzeremo il lemma: non andrà a indicare una precisa area geografica o un nucleo resistente di culture o nazioni, bensì servirà per richiamare l'insieme deregolato di echi semantici che hanno a che fare con le questioni della politica, dell'identità nazionale/culturale, dell'immaginario, del narrativo (favolistico o meno), del simbolico, del relazionale/conflittuale nei confronti di un costruito parallelo, quello occidentale, che evidentemente si rispecchia e vi si riconosce per ampiezza dei significanti e inafferrabilità dei significati.

Da questo punto di vista, la scelta del titolo della tesi, apparentemente controverso, dovrebbe dimostrare il modo con cui abbiamo scelto di trattare il costruito. *Viaggio in Oriente* non è, infatti, un'espressione che documenta alcuno spazio definito, né ha ambizioni regolative/tassonomiche/amministrative, bensì si accontenta di richiamare – attraverso una semplice citazione – una tradizione di racconti, di approcci, di modalità di relazione con l'alterità che è a dir poco sterminata, se si considera la letteratura di viaggio dell'Ottocento (e con Chateaubriand anche prima). Come forse sospetta il lettore, l'espressione adottata non è soltanto la traduzione italiana del

géopolitique, Parigi, Fayard, 1988; Id., *L'obsession des frontières*, Parigi, Fayard, 2007; P. Legendre, *Ce que l'Occident ne voit pas de l'occident*, Parigi, Éditions Mille et Une nuits, 2004; J. P. Vernant, *La traversée des frontières*, Parigi, Seuil, 2004; M. Crépon, *Altérités de l'Europe*, Parigi, Galilée, 2006.

⁵² Said, *op. cit.*, p. 11.

titolo di un celebre diario di viaggio, scritto da Gérard De Nerval e pubblicato nel 1851, ma è la formula sotto la quale si possono inserire centinaia di altri prodotti letterari (e non solo) più o meno coevi. Molti forse si sono imbattuti nel *Voyage en Orient* di Alphonse de Lamartine del 1835 (e poi il suo secondo diario intitolato *Nouveau Voyage en Orient* del 1850), forse nel *Die Morgenlandfahrt* (la cui traduzione in italiano è *Pellegrinaggio a Oriente*) di Hermann Hesse del 1935 o nelle due pubblicazioni postume *Le voyage en Orient* di Gustave Flaubert (dove sono raccolte e pubblicate le lettere inedite inviate in Francia dallo scrittore di *Madame Bovary* nel corso del suo soggiorno in Egitto), gli architetti forse conoscono *Le voyage d'Orient* del celebre architetto Le Corbusier (1966). Sospettiamo invece che pochi conoscano il *Voyage en Orient* di Jules Janin (1834), o quello di Jean-Vaast De La Roière (1836), di Joseph Reinach (1879) e di Adolphe Laurent Joanne (1850, parte di una pubblicazione in più volumi dedicata a un viaggio intorno al mondo). Oggi sono poco noti anche il *Journal d'un voyage en Orient* di Pierre Azaïs (1858), quelli omonimi del Visconte de Savigny de Moncorps (1873), di Joseph d'Estourmel (1844) o di Valérie de Gasparin (1850). Analoghi destini probabilmente vivono corpus odeporeici come *L'Orient, ou: Voyage en Egypte, en Arabie, en Terre-Sainte, en Turquie et en Grèce* di Leon Gingras (1847), il *Damascus and Palmyra: A Journey to the East* di Charles Greenstreet Addison (1838), le *Lettres d'un pèlerin de Jérusalem: journal d'un voyage en orient* di Eugène Boullier (1854), i *Récits et souvenirs d'un voyage en Orient* di Baptistin Poujoulat (1859), il diario *En Orient; souvenirs de voyage, 1858-1861* di Fernand de Schickler (1863), quello in lingua inglese *Diary of a Journey to the East, in the Autumn of 1854* di William Beamont (1856), il *Nouveau voyage fait au Levant* di Jean Baptiste Tollot (1842), i *Cinq années de voyage en Orient, 1846-1851* di Israel Joseph Benjamin (1856), le *Lettres sur l'Orient* di Théodore Renouard de Bussièrre (1829), le *Lettres from the East* di John Carne (1826), quelle omonime di William Bryant (1869) o di William Griffith (1875), le *Letters from the Orient, or Travels in Turkey, the Holy Land and Egypt* di Ida von Hahn-Hahn (1845) e così via⁵³.

Come avremo modo di notare più avanti, la declinazione narrativa del viaggio sotto forma di diario, di appunto disordinato, di souvenir, di lettera o di altre forme impressionistiche di racconto

⁵³ Oltre i repertori online della Library of Congress di Washington, della British Library di Londra e della Bibliothèque Nationale de France, per recuperare questi titoli abbiamo anche consultato: Jean Claude Berchet *Le voyage en Orient*, Parigi, Robert Laffont, 1985; S. Searight, *The British in the Middle East*, Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1970; G. Guadalupi (a cura di), *Orienti. Viaggiatori scrittori dell'Ottocento*, Milano, Feltrinelli, 1989.

– rintracciabile già nei titoli dei volumi appena menzionati – rappresenterà uno dei pochi caratteri di omogeneità e di trasversalità delle pellicole che analizzeremo, facendo sì che anche i nostri film, o almeno la maggior parte di essi, possano considerarsi pienamente inseriti in un repertorio consolidato di narrativa odepórica, in una sorta di macro-genere transmediale che ovviamente trova eco anche nella pittura di paesaggio, nella letteratura per l'infanzia, nella musica e così via⁵⁴. Ritornando ancora un istante al solo *Voyage en Orient* De Nerval, vale la pena proporre il riuso nel titolo di questo lavoro perché quell'opera letteraria – più di altre – istituisce un nesso ben preciso con i film di viaggio qui analizzati. Intanto i repertori convocati condividono la medesima tensione verso una dimensione di fuggevolezza dei registri linguistici, verso la continua sovrapposizione tra descrizioni di eventi (forse) accaduti, riedizioni enfatizzate d'immaginari fantastici o archetipi culturali, proiezioni oniriche di fantasmi personali. In seconda batta li accomuna una scrittura instabile e difficilmente definibile, frutto di percorsi solitari, isolati, insicuri, privi spesso delle necessarie prudenze e circospezioni nei confronti dell'alterità⁵⁵. Si ricorderà che Nerval redige, riscrive, modifica più volte le sue prose di viaggio, le pubblica su diverse riviste, senza un ordine preciso, prima di raccoglierle in una sola collezione in due volumi. Gli elementi autobiografici che emergono dalle pagine dei suoi resoconti restituiscono un irriducibile e irrimediabile sentimento di alterità che conduce alla dispersione dei confini reali delle na(rra)zioni, alla ripetizione delle partenze e dei ritorni, al bisogno della fuga come momento terapeutico, alla ricerca del mito e del sacro lontano dal mondo quotidiano, tutti frangenti di densità semantica che ritroveremo nei casi analizzati come in quelli di altri artisti/viaggiatori (si veda ad esempio il caso di Leiris trattato nel capitolo 4).

Da questo punto di vista non è accidentale il fatto che Said dedichi diverse pagine di analisi e commento a de Nerval (paragonandolo a un'altra figura paradigmatica del periodo, quella di Flaubert), molte di più di quelle rivolte ad altri testi «orientalisti» egualmente importanti. Tra le varie asserzioni che lo scrittore di origini palestinese licenzia, ve ne sono alcune che risuonano familiari al nostro orecchio:

⁵⁴ Per una ricostruzione un po' più esaustiva delle esperienze odepóriche europee in Asia, con una serie di focus e di approfondimenti che contemplano lo studio di tutti i principali linguaggi espressivi, si rimanda a P. Amalfitano, L. Innocenti (a cura di), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Roma, Bulzoni, 2007, 2 voll.

⁵⁵ Per un approfondimento di questi temi in *Voyage en Orient* di De Nerval si veda: L. Shreire, *Seul dans l'Orient lointain. Les voyages de Nerval et Du Camp*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2006.

Per entrambi [Nerval e Flaubert, ndr] il pellegrinaggio in Oriente costituiva anche la ricerca di qualcosa di *relativamente personale*. [...] Nerval ricercava – o piuttosto seguiva – le *tracce dei propri sogni e sentimenti personali*, come in precedenza lo Yorick di Sterne. Per entrambi gli scrittori, l'Oriente era quindi un luogo di *déjà vu* e per entrambi, con l'economia artistica tipica di tutte le maggiori immaginazioni estetiche, fu un luogo cui tornare anche dopo che il viaggio vero e proprio era stato completato. Per nessuno dei due l'Oriente si ridusse semplicemente ai suoi usi effettivi o possibili, sebbene sia sovente percepibile una *sensazione di disappunto, disincanto o demistificazione* nei loro scritti di ambiente orientale.

L'enorme importanza di Nerval e Flaubert per uno studio come questo [...] sta nel fatto che essi crearono opere legate al genere di orientalismo discusso fin qui [...] eppure mai immediatamente riducibili a esso. In primo piano è la questione della prospettiva dei loro lavori. Nerval produsse il *Voyage en Orient* sotto forma di una serie di *appunti di viaggio, schizzi, episodi e frammenti*. [...] Ciò che importava a Nerval e a Flaubert era la struttura delle loro *opere come fatti estetici* e personali indipendenti e non i metodi tramite i quali, volendo, fosse possibile dominare o esporre graficamente l'Oriente, né di identificarlo senza residui con la conoscenza testuale o documentaria di esso (vale a dire con l'orientalismo ufficiale).

Da un lato, quindi, la prospettiva delle loro opere orientali si sottrae ai limiti imposti altrove dall'orientalismo ortodosso; dall'altro l'argomento dei loro scritti è più che orientale o orientalistico (sebbene anche Flaubert e Nerval abbiano a loro modo “orientalizzato l'Oriente”); *essi giocano, consapevolmente, con i limiti e le sfide che l'Oriente*, e ciò che di esso l'Europa conosce, hanno posto loro. [...]. Nel *Voyage en Orient* la coscienza narratrice è una *voce* sempre energica, che si muove nel labirinto della vita orientale [...]. Nerval si immedesima nell'Oriente, producendo, più che un racconto romanzesco, *un'inesausta intenzione* – mai realizzata del tutto – di far della mente e dell'azione concreta una cosa sola. Tale *anti-narrazione*, tale *para-pellegrinaggio*, sono un distaccarsi dalle finalità discorsive dei precedenti scritti sull'Oriente⁵⁶.

Se si sostituiscono i nomi di de Nerval e di Flaubert a quelli dei registi modernisti (sarà una pratica ludica che proporremo altre volte nel prosieguo dello studio), le considerazioni svolte da Said mantengono il medesimo valore, la medesima efficacia. Attraverso di esse è possibile anticipare alcuni dei punti nodali che anche le avventure cinematografiche affrontano: l'essere estranei a un «orientalismo ortodosso» eppure immergersi in tutto e per tutto nella medesima tradizione figurativa; il disinteressarsi ai metodi con i quali «dominare o esporre graficamente l'Oriente» ma trattare le opere «graficamente» ossia come «fatti estetici» come fatti «visivi/visibili»; possedere una «coscienza narratrice» come «voce sempre energica» e prodursi egualmente in «un'esausta intenzione, mai realizzata del tutto», dunque programmaticamente fallimentare. C'è di più: le caratteristiche narrative e stilistiche del *Voyage* individuate da Said – prosa frammentata, difficoltà a definire il

⁵⁶ Said, *op. cit.*, pp. 182-184 (Corsivi nostri).

genere di scrittura adottato, accentuazione delle modalità anti-narrative del racconto, eco autobiografica della scrittura, atteggiamento di disappunto e disincanto nei confronti dell'inatteso, gioco «consapevole» con le sfide e i limiti della rappresentazione, esibizione di un'inesausta e irrealizzabile intenzione di tradurre le aspettative culturali («la mente») in forme concrete di rappresentazione (l'«azione concreta»), i para-pellegrinaggi, ecc. – hanno tratti e lineamenti che accomunano l'universo di De Nerval a quello di molti altri «autori», tra cui appunto includeremmo anche i vari Rossellini, Pasolini, Marker, Duras e compagnia.

La scelta di intitolare questa ricerca citando il diario di De Nerval risponde, insomma, all'esigenza di ricordare che le esperienze che studiamo, seppur avvolte dalla patina del nuovo e dell'informe (nuovi viaggi con macchine da presa più leggere, nuove forme di racconto dell'alterità, «nuove onde» che si esprimono anche nei viaggi all'estero), s'inseriscono in una tradizione odepórica consolidata, nella quale le logiche dell'estetizzazione dell'esperienza del diverso (lo vedremo meglio nell'ultimo capitolo di questa prima parte metodologica ricordando, tra le altre, le teorie di Segalen) sono costantemente praticate e ricercate. E dove il termine «Oriente» assume un valore evocativo e associativo, segno simbolico e semiotico per richiamare, come sineddoche, una rete di discorsività ampia e per certi versi totalizzante. (*Viaggio in*) *Oriente* è dunque una chiave di accesso per una serie di percorsi fisici e speculativi dentro i quali la codificazione dei passi, la direzione del movimento, i posti tappa di pernottamento, gli sguardi imbricati sono stabiliti non solo dalla volontà del singolo e dalle sue possibilità espressive, ma anche da un ventaglio di abitudini di movimento e di sguardo radicate dalle frequentazioni precedenti.

L'«altro» e il «sé»

Ecco un nuovo gruppo di lemmi ricco di spettri semantici ambigui e, almeno in parte, inafferrabili. L'«altro» – insieme a tutte le declinazioni spaziali, relazionali o concettuali che condividono la medesima etimologia latina (da «alterum», accusativo di «alter» ovvero «diverso») come ad esempio «altrove», «altrui», «alterità», «d'altronde», ecc. – si ritaglia una pertinenza semantica sempre in relazione/contrasto con un soggetto uniforme e omogeneo dell'enunciazione, un «io» o – in caso di una proiezione sociale – un «noi». Come scrivono Marco Aime e Davide Papotti in un libro sull'antropologia dei fenomeni turistici, «l'alterità si fonda necessariamente

sull'idea che abbiamo del *noi*. È tutto ciò che sta al di là di quel confine che abbiamo tracciato al limite di ciò che consideriamo essere *nostro*⁵⁷. Parafrasando altrimenti, possiamo dire che l'«altro» inteso come categoria astratta è una declinazione, meglio ancora un'immagine speculare dell'identità del sé, un suo doppio, direbbe Massimo Fusillo⁵⁸. Specifica meglio Kilani:

L'alterità non rappresenta un'essenza, una qualità intrinseca che certe popolazioni o certe culture porterebbero inscritta in se stesse. L'alterità deve essere considerata come una nozione relativa e congiunturale: si è «Altro» solo agli occhi di qualcuno. L'«Indiano», il «Selvaggio», l'«Orientale», il «Contadino» o il «Marginale» non costituiscono sostanze immutabili. Essi appaiono tali solo in virtù del rapporto stabilito dallo sguardo che l'Europa o la società moderna rivolgono a questi gruppi in un dato momento della loro storia. In breve, la categoria dell'«Altro» non ha a che fare con una definizione sostanziale; non corrisponde a un'entità autonoma e individuabile in positivo, ma è al contrario sempre inserita in una relazione generalmente di dominazione-subordinazione. Le categorie o i gruppi che appaiono differenti lo sono in rapporto a una struttura dominante che li ingloba e con la quale intrattengono certi rapporti di separazione o di opposizione⁵⁹.

L'«alterità», l'«altrove» e l'«altro» sono in sostanza dei costrutti dialogici che si presentano quali veicoli ponderati di senso (di un senso che organizza un rapporto di dominazione-subordinazione) nella misura in cui ci raccontano di un soggetto che auspica e anela un'identità (personale o collettiva), lasciando, di fatto, in secondo piano i perimetri configurativi dell'oggetto che viene investito dallo stigma del diverso. Non è un caso che il termine «altro» sia particolarmente diffuso nelle discipline umanistiche più autoreferenziali e autoriflessive, ovvero quelle che si dimostrano particolarmente attente al ruolo, ai limiti, alle possibilità del sé in quanto tale, come fine essenziale o sinapsi indispensabile di un sapere. Ci riferiamo ad esempio all'antropologia, alla psicologia/psicanalisi, alla narratologia, alla filosofia, alla teologia, tutti campi di studio nei quali parafrasando Montaigne⁶⁰ o Ricoeur⁶¹, la teorizzazione dell'«altro» e dell'«alterità» aiuta a focalizzare questioni e problematiche che riguardano il sé, la comunità di appartenenza, i luoghi/gli spazi/i tempi di espressione della propria cultura di riferimento o della propria soggettività. Ecco allora

⁵⁷ M. Aime, D. Papotti, *L'altro e l'altrove. Antropologia, geografia, turismo*, Torino, Einaudi, 2012, p. XV (Corsivi degli autori).

⁵⁸ M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

⁵⁹ M. Kilani, *Introduction à l'anthropologie*, Parigi, Payot, 1992 (tr. it. *Antropologia. Una introduzione*, Roma, Edizioni Dedalo, 1994, p. 32).

⁶⁰ «Je ne dis les autres, sinon pour d'autant plus me dire». Cfr. M. de Montaigne, *Essais*, Bordeaux, Simon Millanges, 1580, Vol. I, p. 26 (tr. it. *Saggi*, Milano, Adelphi, 1966).

⁶¹ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Parigi, Editions du Seuil, 1990 (tr. it., *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993).

proliferare testi sulla «scrittura dell'altro»⁶², dove in verità si studiano le strategie di scrittura dei viaggiatori ed etnografi europei, sull'«altro e lo stesso»⁶³, dove però si studia il piacere della cultura europea per la costruzione di giochi espressivi fondati sulla specularità e sul doppio, sul «problema dell'altro»⁶⁴, dove nondimeno il «problema» non sono gli altri, ma il «noi» che hanno messo in atto metodi di conquista e di silenziamento nei confronti delle comunità indigene americane, sull'«invenzione dell'altro»⁶⁵, dove si sancisce l'arbitrarietà e il carattere etnocentrico del costruito, sui «vestiti dell'altro»⁶⁶, dove il modello, inteso qui come indossatore, colui che si veste con gli abiti altrui, è sempre il soggetto scrivente, mentre l'altro è convocato strumentalmente nei tratti dell'apparenza, dell'abitabilità, della riconoscibilità. E così via.

In verità la questione dell'«altro» è talmente estesa e articolata da non essere qui affrontabile se non in maniera epidermica e funzionale ai fini delle nostre argomentazioni⁶⁷. Per delimitarla abbiamo deciso di ricostruire solo le posizioni di due insigni teorici e narratologi come Michail Bachtin e Zvetan Todorov, perché le consideriamo appropriate ed efficaci ai fini degli obiettivi posti da questo studio. Il primo lo ricordiamo soprattutto per l'introduzione negli studi narratologici del concetto di «eteroglossia», quell'idea secondo cui all'interno di un codice linguistico s'insediano una molteplicità di diversi linguaggi, stili, discorsi, gerghi, pertinenze e competenze comunicative, assorbiti dall'enunciatore su influenza del contesto «altro» in cui è iscritto e poi rielaborati in funzione narrativa, drammaturgica, rappresentativa per assegnare al discorso un orizzonte multivocale, non più solo centripeto (ovvero mirato alla ricerca di un'omogeneità linguistica di natura ideologica), ma centrifugo e dispersivo. Tale ricchezza polifonica della «voce del sé» è data – secondo Bachtin – dalle contingenze del contesto comunicativo in cui è iscritto e accresciuta dalle forme dialogiche della relazione interculturale, solitamente drammatizzate e

⁶² M. De Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Parigi, Gallimard, 1975 (tr. it. *La scrittura della storia*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1977; ripubblicato e ampliato con altri saggi in *La scrittura dell'altro*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005).

⁶³ M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

⁶⁴ T. Todorov, *La Conquête de l'Amérique. La Question de l'autre*, Parigi, Seuil, 1982 (tr. it. *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Torino, Einaudi, 1984).

⁶⁵ M. Kilani, *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*, Losanna, Editions Payot, 1994 (tr. it. *L'Invenzione dell'altro*, Bari, Dedalo, 1997).

⁶⁶ G. Franci, M. G. Muzzarelli (a cura di), *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, costume*, Milano, Lupetti, 2005.

⁶⁷ Impossibile in questa sede riprodurre, anche solo parzialmente, un elenco esaustivo sugli studi dedicati alle questioni dell'«altro» e dell'«alterità». Un parziale e molto limitato carotaggio si può trovare nella bibliografia in appendice al volume dove sono segnalati i principali studi presi in considerazione in questa sede.

codificate negli artefatti narrativi⁶⁸. In altre parole, il linguaggio con cui si narra una determinata storia porta in sé una molteplicità di punti di vista del mondo e sul mondo, diventa il prodotto di una polifonia che può emergere se entrano in gioco identità comunicative che si costruiscono nella disponibilità al confronto, nella forma dialogica⁶⁹.

The novel orchestrates all its themes, the totality of the world of objects and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types and by the differing individual voices that flourish under such conditions. Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia [*raznorčie*] can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized). These distinctive links and interrelationships between utterances and languages, this movement of the theme through different languages and speech types, its dispersion into the rivulets and droplets of social heteroglossia, its dialogization – this is the basic distinguishing feature of the stylistics of the novel⁷⁰.

L'ipotesi narratologica di Bachtin è utile al nostro discorso perché permette di rendere complessi gli statuti di costruzione dei soggetti che gestiscono l'enunciazione (e di conseguenza che stabiliscono cosa è «altro» e cosa non lo è), rendendoli porosi proprio alle contingenze del «viaggio» comunicativo e alle sollecitazioni dei soggetti con cui interloquiscono/interagiscono. Se Rimbaud aveva semplificato il concetto con il celebre verso poetico «Je est un autre»⁷¹, Bachtin di fatto dispiega questa stessa convinzione nei rivoli dispersivi della comunicazione relazionale iniziando quel processo di «decostruzione» (dall'interno) delle polarità enunciative, e in particolare del soggetto dell'enunciazione, che porterà ad approcci teorici più recenti come quelli intertestuali o post-strutturalisti, secondo una tensione verso la complessità e l'accoglienza delle potenzialità aporetiche e disorganiche delle reti discorsive (qui individuabili nella polivocalità del linguaggio) che è propria di questo studio. Egli tuttavia non propone un venir meno dell'interesse verso le intenzionalità dell'autore, come invece capiterà qualche decennio dopo su proposta della teoria

⁶⁸ A tal proposito si veda: M. Bachtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981. Per una disamina del termine si veda l'introduzione al testo scritta dal curatore del volume e traduttore Michael Holquist, cit. pp. I-XXXIII. Per un'introduzione complessiva al pensiero di Bachtin si rimanda a M. Holquist, *Dialogism. Bakhtin and His World*, Londra, Routledge, 2002 e, in italiano, a A. Ponzio, *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Milano, Bompiani, 2003.

⁶⁹ Per una collocazione del concetto di eteroglossia all'interno delle teorie dialogiche bachtiniane veda, almeno in italiano, S. Sini, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011.

⁷⁰ Bachtin, *op. cit.*, p. 262-263.

⁷¹ A. Rimbaud, "Lettre à Georges Izambard", in Id., *Œuvres Complètes*, Parigi, Pléiade, 1946, p. 252 (tr. it. "Lettera a Izambard", in *Opere*, Milano, Mondadori, 1975, p. 448).

decostruzionista, assegnando invece una preminenza e una specifica attenzione allo spazio di azione di chi costruisce gli artefatti narrativi:

Il nostro punto di vista non propone affatto la passività dell'autore che si limiterebbe a produrre punti di vista e verità altrui, rinunciando al proprio punto di vista, alla propria verità. Di ciò non si tratta, bensì di un rapporto del tutto nuovo tra la propria verità e la verità altrui. L'autore è profondamente *attivo*, ma la sua attività ha un carattere particolare, *dialogico*. Quest'attività che interroga, provoca, risponde, consente, obietta ecc., non è meno attiva di quella che compie, reifica, spiega per causalità e uccide e soffoca la voce altrui⁷².

La questione, per Bachtin, non è il «chi» (dato per assodato), ma il «come» e il «quanto» (tutti da assodare). Dunque interessarsi dell'«altrui» serve a capire come si attiva la relazione, quanto intensa è, come si amalgama, quanto è resistente. E così via. Ne consegue che il binomio «io/altra» o «noi/loro» risulterà meno polarizzato di quel che si potrebbe pensare dall'uso singolare e astratto dei pronomi, per merito di uno statuto di sfuggevolezza e spugnosità che può essere attribuito non tanto alle forme di conoscenza dell'alterità, quanto alle forme di manifestazione dell'identità (ovvero dell'«io», del «noi», del «sé»).

Su questa falsariga si muove, aggiungendo nuovi elementi di ponderazione, il filosofo e linguista Zvetan Todorov. In *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique* (1981), *La Conquête de l'Amérique: La Question de l'autre* (1982) e soprattutto in *Nous et les autres* (1989). Todorov affronta la «questione dell'altro» come il nocciolo centrale dell'implicazione del sé. Sudioso di origini bulgare trapiantato a Parigi, Todorov commenta alcuni episodi della sua biografia nell'introduzione a quest'ultimo libro. È un passaggio a nostro modo di vedere importante. Prima di occuparsi di scrittori e intellettuali francesi che hanno scritto opere letterarie basate sulla rappresentazione delle alterità (tra cui Montesquieu, Segalen, Levi-Strauss, Montaigne, Chateaubriand, Loti, Gobineau, Michelet e molti altri), Todorov rammenta al lettore la sua infanzia al contatto con il soffocante regime comunista e, subito dopo, la sua giovinezza al contatto con le frange più radicali del movimentismo sessantottino parigino, constatando, in questo secondo caso, le mire piccolo borghesi e l'impostazione individualista propria di alcuni leader della contestazione. Nel testo introduttivo a *Noi e gli altri*, Todorov costruisce una sorta di proprio doppio intradiegetico che prende parola e narra alcune

⁷²Il brano si trova in M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Mosca, Sovetskij pisatel', 1963 (tr. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968) ma qui è citato da T. Todorov. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique. Suivi de écrits du cercle de Bakhtine*. Parigi, Editions du Seuil, 1981 (tr. it. *Michail Bachtin*, Torino, Einaudi, 1990, p. 164).

esperienze dell'«autore» in carne e ossa⁷³, istituendosi così come «soggetto» (l'autore) e, contemporaneamente, come oggetto (il personaggio) della narrazione. Manifestando il disagio provato dal doppio intradiegetico nei confronti di altri «personaggi» incontrati nella sua vita parigina, lo scrittore Todorov decide di indicare che i suoi «altri», quelli che considera stranieri in quanto alternativi alla propria visione del mondo, sono in realtà quelli che nello studio saggistico che si accinge a presentare verranno chiamati «Noi»: ovvero i francesi, siano essi gli autori letterari che studia, i compagni di viaggio con cui ha condiviso la lotta giovanile (e forse le cattedre accademiche da adulto), i lettori che leggeranno e studieranno il suo saggio.

Sensibile, in qualche modo, alla dimensione dell'appartenenza e della disappartenenza culturale, della diversità di sguardo rispetto a una comunità dentro la quale faticosamente e lentamente cerca di integrarsi (embricando canoni, linguaggi, schemi cognitivi sopra una corazza di dolorose esperienze autobiografiche almeno parzialmente inespugnabili) l'autore di natali bulgari sostiene, in estrema sintesi, l'ipotesi secondo cui i testi letterari vadano studiati nelle loro implicazioni ideologiche, sociali, politiche, filosofiche, non prima di aver valutato quali sono le strategie di costruzione ed emersione del soggetto che attiva il principio dialogico del confronto. I «veri» «altri», se così si può dire, ovvero gli «altri» esotici, stranieri e lontani, finiscono per essere messi in secondo piano innanzi ai «noi» francesi che a loro volta sono «altri». Ne consegue un cortocircuito attraverso il quale il sentimento di non appartenenza e di esplicitazione del disagio del sé può diventare una chiave di volta per comprendere la relazione con il diverso. O meglio la perimetrazione del diverso in uno spazio«altro» e intoccabile può diventare un modo per ragionare e comprendere le strategie di reificazione del sé. Secondo Lazzarin:

[in Todorov] la scoperta dell'altro coincide con la scoperta del sé, e quest'ultima assume diversi aspetti – uno centrale, il recupero del proprio passato personale, altri più periferici [...], la scoperta della propria identità di uomo sradicato, l'analisi dei meccanismi della memoria, la riflessione sull'esperienza totalitaria vissuta durante la giovinezza, il tentativo di elaborare una morale per la vita quotidiana. [...] Ecco che la scoperta dell'altro è anche un modo per ripensare la propria esperienza intellettuale e morale [...]. Così alterità e identità rappresentano il duplice obiettivo di un medesimo sforzo⁷⁴

⁷³ Si noti che è una pratica piuttosto diffusa soprattutto negli scrittori postcoloniali. Si possono trovare strategie narrative analoghe anche nei testi di Bhabha, Hall, Spivak, Said, dove evidentemente le esperienze personali (la migrazione, le origini miste, gli studi) appaiono consustanziali ai loro metodi di studio.

⁷⁴ S. Lazzarin, *Todorov, Bachtin e la scoperta dell'altro. Appunti per la storia di una carriera intellettuale*, «Nuova corrente» n. 48, 2001, pp. 426-428. Sulla figura di Todorov si veda anche: G. Cosio, Tzvetan Todorov, *Ipotesi per un ritratto a*

Stabilendo delle *liaison* con il percorso qui esposto, possiamo allora provare ad anticipare un'adozione stratificata e, parzialmente, indeterminata dei termini «altri» e «alterità» che compongono il sottotitolo della tesi e che rappresenteranno uno degli elementi di omogeneità dei film studiati. L'«altro» e l'«alterità» non saranno soltanto lemmi che individueranno l'insieme delle popolazioni culturalmente ed etnicamente diverse con cui entreranno in contatto i registi odepóricos, ma saranno anche bacini di senso che conterranno plurime declinazioni del diverso, prime tra tutte quelle che coinvolgono le soggettività screziate e «polivocali» dei viaggiatori, le loro reazioni «altre» innanzi a un reale che sfugge, le loro modalità «altre» di posizionamento retorico nel gioco della finzione etnografica. Parleremo di «altri», ma forse non ne parleremo affatto.

figura intera, «ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», Vol. LXV, Settembre-Dicembre 2012, pp. 221-242; S. Atanasov, *Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures*, «Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée», Vol. XXXI, n. 2, 2004, pp. 137-152.

Cap. 3. Modernismo, autore: posizionamenti.

I termini «modernismo» e «autore» sono – se possibile – ancora più complessi da definire e difficili da collocare in questo studio rispetto a quelli appena declinati nel precedente capitolo, quantomeno perché hanno significati multipli, perché sono portatrici di storie semantiche stratificate, diverse a seconda della loro applicazione disciplinare e, non da ultimo, perché sono categorie maggiormente dibattute rispetto alle precedenti negli studi sul cinema e gli audiovisivi. Il primo termine, «modernismo», si caratterizza per la molteplicità di senso che acquista in base agli ambiti artistici all'interno dei quali viene declinato (letteratura, pittura, architettura, religione), dunque per l'eterogeneità dei fenomeni storici/culturali che intende indicare/definire¹. L'ambiguità semantica sostanziale del costrutto fa sì che istituisca relazioni di prossimità che talvolta sfociano nella sinonimia e altre volte nell'antinomia con termini contigui e altrettanto problematici come «moderno», «modernizzazione», «post-moderno», «post-modernismo», ecc.. Convocare il termine «modernismo» significa attivare un panorama sfocato di discorsività che muta in funzione dello sguardo analitico che vi si pone sopra e delle assegnazioni semantiche, spesso non dichiarate, che i lessici disciplinari impongono sulle materie di riferimento. Applicando il costrutto al campo circoscritto della storia del cinema sarà facile imbattersi in un modernismo che guarda al primitivismo, all'arte povera, al minimalismo e a un modernismo che guarda alle accelerazioni e allo sviluppo tecnologico, alla macchina-corpo o all'astrattismo; esiste un modernismo «classico», per via di talune forme e modelli narrativi che si sono canonizzate con il tempo (il riferimento è alla «stanca» ripetitività di certi «film d'essai») ed uno che sfiora il postmoderno per lo spazio che i taluni film dedicano alla dimensione ludica del racconto, al gusto citazionista, all'ibridismo di formati e

¹ Anche in questo caso si cade nella categoria del pleonastico nel momento in cui si ricorda che sul concetto di «modernismo» la bibliografia è tanto estesa quanto quella dedicata agli altri concetti qui declinati e che la sintesi che riproduciamo non vuole e non può essere in alcun modo esaustiva, limitandosi a operare dalla letteratura di riferimento alcuni prelievi utili poi nella parte successiva del lavoro. In nota ci limitiamo a ricordare alcune letture generali e propedeutiche a ulteriori approfondimenti sul modernismo, in modo particolare quello applicato alle arti e alla letteratura: A. Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Ithaca/Londra, Cornell University press, 1990; P. Ackroyd, *Notes for a New Culture*, Londra, Alkin books, 1993; T. Armstrong, *Modernism. A Cultural History*, Cambridge, Polity press, 2005; M. Călinescu, *Five Faces of Modernity, Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987; R. Walz, *Modernism*, Londra, Routledge, 2013 (seconda edizione ampliata); P. Childs, *Modernism*, Londra, Routledge, 2008.

registri di genere adottati. Ne parleremo meglio fra poche righe. Il secondo concetto, generalmente ammantato di un'*allure* romantica, è stato in buona parte smitizzato dalle teorie post-strutturaliste e decostruzioniste nate in ambito letterario, filosofico e storico-artistico, a partire almeno dalla seconda metà del Novecento, sancendone se non l'irrelevanza di ruolo, certamente la minore centralità nelle pratiche di ermeneutica dei fenomeni artistici, culturali e sociali a tutto vantaggio di altre categorie analitiche. Nondimeno quella dell'«autore» resta una chiave di lettura abitualmente utilizzata in vari ambiti esegetici, guida le strategie di diffusione commerciale di certe pellicole, coinvolge questioni di varia natura come quelle legate all'individuazione della posizione da tutelare nel processo di divulgazione e sfruttamento economico delle opere di ingegno. L'«autore» è – sotto un profilo giuridico – il regista di un film, colui che è investito delle maggiori responsabilità nell'allestimento di un lavoro cinematografico o, semmai, chi è depositario dei diritti d'autore, ovvero chi finanzia un film (un produttore, una rete televisiva) o ancora, nell'attuale stagione mediale, chi fruisce un prodotto audiovisivo, lo condivide, lo rimonta, lo «scarica», lo reinterpreta? Gli ambiti discorsivi che i due termini convocano sono magmatici, scivolosi, problematizzanti. Nonostante ciò, le due locuzioni vanteranno una posizione preminente nelle dissertazioni contenute in questo testo, anche se il loro spettro semantico – lo vedremo meglio nelle prossime pagine – sarà ridotto ad alcuni tratti precisi e tra loro complementari che merita precisare.

Moderno, modernità, modernismo

Iniziamo con il notare che molti studi di ambito cinematografico prediligono in realtà il lemma «moderno», rispetto a quello di «modernismo», per quanto entrambe le voci, nell'accezione diventata di uso comune, rimandino alla medesima stagione storica, quella delle «nuove onde», del «film d'arte» o ancora più propriamente del «cinema d'autore». In modo particolare, il lemma «moderno» (e talvolta, ma non sempre, quello di «modernismo») ha finito per indicare quei movimenti cinematografici e quei cineasti che si sono affermati intorno agli anni Cinquanta e Sessanta con la comune volontà di rinnovare radicalmente le pratiche dei film di finzione (e quelle del documentario), spesso rigettando i canoni formali e i modelli estetici più diffusi a livello di costruzione degli impianti narrativi, organizzazione della messinscena, scelte discorsive, uso delle

fonti, e così via². Il moderno, in altri termini, qualifica un episodio una serie di episodi e culturali che si presentano sotto il carattere della «novità» («nuove onde», «nuovo cinema»...) e che intendono introdurre nel paludato mondo delle narrazioni *mainstream* degli shock creativi, delle scosse rigeneranti, delle forme radicali di trasformazione. Accanto alla più importante di queste realtà, la *Nouvelle Vague* francese, sbocciano infatti, più o meno contemporaneamente, il *Free Cinema* inglese, il *Cinema Novo* brasiliano, la *Nūberu bāgu* giapponese, la *Nová Vlna* cecoslovacca, il *Neuer Deutscher Film*, ecc.... senza contare l'importante precedente posto del *neorealismo* italiano. Il carattere di «novità» di questa stagione riguarda non solo le etichette dei movimenti o le forme da essi adottate, ma anche i modi di produzione e quelli di fruizione dei film: sempre nel medesimo periodo, s'intensificano i discorsi sui film (grazie al saldarsi di una generazione di giovani critici e *cinéphile*), i luoghi deputati alla visione (le sale d'essai, le riviste cinematografiche, i cineforum), gli abiti teorici con cui rileggerli (la filmologia, la prima semiologia, il realismo ontologico); si assegna soprattutto al film uno statuto artistico e al suo regista il riconoscimento del titolo di «autore» (meglio se con la maiuscola) secondo intensità raramente conosciute prima. Nei casi più rilevanti, il film diventa un'opera d'arte, l'intera produzione di un regista un corpus artistico, gli elementi tematici o formali che ritornano di pellicola in pellicola una poetica o volendo una *weltanschauung*.

Utilizzati in questo modo, il lemma «moderno» e il suo quasi omonimo «modernismo» servono insomma come marker di periodizzazione storica, indicatori d'insiemi molto ampi ma tutto sommato definibili di film. L'ungherese András Bálint Kovács, in un recente e articolato studio sull'argomento intitolato *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, individua

² A conforto di quanto andiamo dicendo ci limitiamo a segnalare i titoli di alcuni volumi che si sono occupati di modernità nel cinema. Come vedremo non tutti sono concordi nella periodizzazione che ha finito per essere dominante, scegliendo in alcuni casi (si veda a proposito i testi di Sultanik, Perry e più in generale quelli di area anglosassone) di indicare nel modernismo soltanto la stagione del cinema muto avanguardistico. D. Païni, *Le cinéma, un art moderne*, Parigi, Seuil, 1994; A. Sultanik, *Film, a Modern Art*, Bridgewater, Associated University Presses, 1986; A. Abruzzese, *L'occhio di Joker. Cinema e modernità*, Roma, Carocci Editore, 2006; R. Armes, *The Ambiguous Image. Narrative Style in Modern European Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1976; J. Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma, 2007 (tr. it. *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, Torino, Kaplan, 2008); M. Puigdevall, Á. Quintana (a cura di), *Cinema i modernitat. Les transformacions de la percepció*, Girona, Fundació Museu del cinema/Ajuntament de Girona, 2008; F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005; G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993; P. Adams Sitney, *Moderniste Montage. The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, New York, Columbia Univ. Press, 1990; D. Chateau, *Philosophie d'un art moderne. Le cinéma*, Parigi, L'Harmattan, 2009; G. Jacob, *Une histoire du cinéma moderne*, Parigi, Ramsay, 1997; T. Perry (a cura di), *Masterpieces of Modernist Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2006; S. McCabe, *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*, Cambridge/Londra, Cambridge University Press 2005.

all'incirca duecentocinquanta pellicole che rispondono a tali caratteristiche, sfidando – anche sul piano quantitativo e compilativo – la fuggevolezza del costruito, la precarietà insita nella suddivisione temporale e soprattutto l'oggettiva difficoltà di assegnare un profilo di «modernità», di «novità» o di «autorialità» alle centinaia di opere in questo periodo³. Il lavoro di Kovács, d'altronde, si propone di mappare e tradurre in genealogie e percorsi coerenti questa stagione cinematografica, confermando, rafforzando, forse persino cristallizzando nei fatti, un'impostazione tassonomica che tende a rilevare soprattutto (forse esclusivamente) i caratteri di diversità e di distanza che separano le sperimentazioni modern(ist)e rispetto al cinema classico, in modo particolare quello americano, ignorando gli elementi di contiguità. Essendo tali tratti ormai del tutto storicizzati, ci limitiamo a ricordare alcuni degli elementi che contraddistinguono il cinema moderno, attraverso formule semplificatorie, le stesse che individua Kovács nel suo testo: il profilo alienato e disorientato dei personaggi-*flâneur*, la perdita di centralità dell'azione, la predilezione per narrazioni enigmatiche, inconcluse, dal finale aperto o dai ritorni ciclici, la frammentazione discorsiva, l'utilizzo di transizioni inattese, destabilizzanti o ellittiche, il minimalismo stilistico, la sostituzione di rapporti concausali tra gli eventi con ampie sezioni di «tempi morti» o di dispersione, l'utilizzo della voce narrante come flusso di una coscienza appartenente al personaggio o al suo «autore», le forme di narrazione saggistica (il cosiddetto film-saggio), la teatralizzazione della finzione, e via discorrendo.

Anche se il testo di Kovács ne è privo, è bene rammentare che la storicizzazione dicotomica (ovvero «moderno» come polarità speculare del «classico») risponde spesso a una più generale disposizione diacronica e ideologica delle pratiche cinematografiche che è stata, almeno in parte, superata. Non è raro, infatti, rinvenire tra le accezioni del «moderno» – meno tra quelle del «modernismo» e vedremo poi perché – un sotto-testo semantico dagli echi hegeliani che vuole il costruito come determinazione precisa di un percorso a tappe, preceduto da una fase «primitiva» (il cosiddetto «pre-cinema») e da una «classica» (il film hollywoodiano, le «cinéma de papa») ed eventualmente seguito da una «barocca» o «manierista» (il cosiddetto postmoderno). All'interno di tale impostazione «evolutiva», il «moderno» è stato spesso considerato un apogeo, un punto culminante o quantomeno un passo avanti di tipo qualitativo nel percorso di sviluppo della Settima arte. E ciò è avvenuto non tanto in virtù del rinnovamento delle morfologie e per le sperimentazioni

³ A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

di tipo narrativo/discorsivo/figurativo che abbiamo ricordato (manifestazioni di una vitalità del medium già presenti prima del suo avvento e dopo la sua «fine»), quanto semmai per l'avverarsi di uno statuto di autorevolezza agognato da decenni da studiosi, registi e addetti ai lavori, precedentemente negato e ora finalmente concesso. Con il «moderno» si concretizza, infatti, l'ingresso del cinema nel sistema tradizionale delle arti. E con Deleuze, pochi anni dopo, la Settima arte – proprio grazie alle opere dei registi moderni(sti) – può celebrare il suo accesso anche al campo della filosofia in quanto le viene riconosciuta la capacità di generare concetti e la prerogativa di produrre pensiero⁴.

Come accennato, l'ipotesi di un'evoluzione progressiva della storia degli audiovisivi (e in genere di tutti i sistemi espressivi) è stata velocemente abbandonata dalle successive teorie che hanno preferito individuare l'accendersi di «fuochi» di modernità (o di «modernismo») in determinati milieu, in vari momenti storici o all'interno di particolari processi configurativi. Ad esempio Aumont, nel suo *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*⁵, riconosce alcuni di questi passaggi, ma assegna loro un'intensità variabile e li dispiega in tutto il Novecento cinematografico e, in alcuni casi, anche prima⁶. L'approccio «pluri-puntuale» di Aumont al campo della «modernità» si dispiega lungo assi semantici e fili discorsivi diversi, talvolta giustapponibili tra loro, altre volte meno: il «moderno» può allora essere considerato come espressione di un'innovazione tecnica (le tecnologie moderne) oppure come capacità di accordarsi a una tendenza, a una moda (uno stile moderno); può essere visto come intensificazione dell'attuale, del contingente,

⁴ G. Deleuze, *L'image-temps*, Parigi, Les Editions de Minuit, 1984 (tr. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1985).

⁵ J. Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma, 2007 (tr. it. *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, Torino, Kaplan, 2008).

⁶ Aumont individua le «incandescenze» in molti momenti della storia del cinema: nell'imporsi stesso del dispositivo considerato come un mezzo tecnologicamente all'avanguardia, avveniristico; nei contenuti dei primi film uni-puntuali (i cortometraggi dei Lumière come riproposizione per immagini delle caratteristiche di modernità che Benjamin individua nell'opera di Baudelaire)⁶; negli immaginari e nei miti costruiti dal cinema muto (il culto della velocità e del ritmo, la predilezione per le «sinfonie» urbane come *Chelovek s kino-apparatom* di Dziga Vertov o *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* di Walter Ruttmann, l'utopia dell'uomo-nuovo o dell'uomo-macchina come emerge da casi quali *Metropolis* di Fritz Lang); nelle contiguità che durante gli anni Venti e Trenta si stabiliscono tra cinema di ricerca e avanguardie artistiche (il «futurismo» sovietico di Èjzenštejn, l'impressionismo francese di Epstein o Gance, l'espressionismo tedesco di Murnau, Wiene, Lang); nella teorizzazione del «cinema puro» e della fotogenia (ancora Epstein, sempre anni Trenta); nel *Citizen Kane* di Welles che riflette sui rapporti tra capitalismo e media e che esibisce la propria tecnica con straordinaria consapevolezza, e, poco prima dell'avvento delle nuove onde, nel neorealismo di Rossellini, nelle battaglie culturali affrontate dalle riviste di critica cinematografica del secondo dopoguerra (tra cui ovviamente è d'obbligo includere «Arts» e i «Cahiers du cinéma»).

del presente storico che coinvolge masse, realtà e informa *zeitgeist* (un uomo moderno) oppure come laboratorio di tecniche avanguardistiche che si sviluppa in un campo elitario del sapere, magari ideologizzato (un'arte moderna).

È esattamente a causa di questa irrequieta magmatica semiosica che si è preferito definire i vent'anni circa di fortuna dei «nuovi cinema» senza ricorrere ai termini del «moderno» o della «modernità» e preferendo loro viceversa quello semanticamente più delimitato di «modernismo». Sebbene non sia priva, anch'essa, di controindicazioni⁷, la locuzione ha il pregio di essere mutuata da altri campi artistici all'interno dei quali indica, generalmente, fenomeni temporalmente e spazialmente circoscritti come lo sono, per citare alcuni casi, la letteratura modernista ispanica o inglese, l'architettura modernista catalana, il modernismo pittorico dell'Art Nouveau, ecc. In tal modo, s'intende circoscrivere l'evocativa di quest'ultimo lemma ai campi dell'espressione artistica e alle problematiche di natura estetica che essi sollevano, senza richiamare contestualmente – come capiterebbe se adoperassimo un concetto più trasversale come quello di «moderno» – costrutti affini (ma distraenti) come quelli di «nuovo», «innovativo», «progredito», «attuale», «alla moda». Come vedremo, nel modernismo odeporico i caratteri dell'avveniristico, dell'innovativo, della sperimentazione, della *vogue*, si disperderanno in rivoli di difficile individuazione, mescolati ad altre questioni topiche e ad altre pratiche relazionali che – come si accennava in precedenza – riguardano, ad esempio, il gusto per il primitivo, per l'ipo-tecnologico, per l'arcaico o il mitologico.

La sottolineatura dell'«-ismo» ha un altro doppio valore di merito. In prima battuta la presenza del suffisso rimarca la dimensione «astratta», dunque ricostruita, artefatta, ipotetica, del termine con cui s'intende definire e «periodizzare» (per quanto possibile) un episodio culturale piuttosto ampio. L'-ismo, parafrasando in modi diversi, nega ogni sua naturalezza o spontaneità e non cela i tratti arbitrari propri di ogni speculazione retrospettiva, proprio perché si presenta come categoria

⁷ La principale delle quali è sicuramente l'assegnazione del concetto, da parte di alcuni studi di area anglosassone, alla sola età delle avanguardie cinematografiche. La ragione è sostanziale e non può essere ignorata: è infatti attorno agli anni Venti e Trenta che si sviluppano varie forme di modernismo, anche in ambito artistico e (seppure con scadenze leggermente anticipate) nell'ambito della letteratura. È sempre in questo periodo che l'illusione del progresso delle scienze e delle tecnologie, il mito della macchina e della velocità, i processi di automazione industriale, lo sviluppo urbano delle metropoli, conoscono una improvvisa accelerazione. Si è deciso nondimeno di assegnare il termine «modernismo» (anche) al cinema delle nuove onde, seguendo in tal senso una via già tracciata da altri studi come quelli già citati di Kovács e Aumont per rimarcare sia gli elementi processuali e dinamici del periodo studiato, sia l'intensificazione dei discorsi che si producono attorno e oltre la figura del regista odeporico, sia la forte destabilizzazione prodotta dall'esperienza del viaggio come elemento di trasformazione insito in un determinato fenomeno.

proposta a episodio concluso, ormai esaurito. In seconda battuta, il suffisso tende sì a individuare un fascio pertinente di pratiche che possono trasformarsi (o essere accorpate) in un movimento, una tendenza o una dottrina, ma lo fa indirizzando l'attenzione verso gli aspetti d'intensificazione o radicalizzazione del fenomeno descritto, tanto da dilatare (oltremisura?) i confini precedentemente segnati e da permettere – lo vedremo meglio nella parte conclusiva del lavoro – un possibile capovolgimento parossistico degli assunti. Gli autori «modernisti» saranno, in altre parole, quei registi che cercano di praticare una radicalità, che cercano di stabilire una distanza, che si offrono come latori di una differenza. È proprio per questa ragione che ci interessano: perché il desposito differenziante insito in ogni loro lavoro viene messo in discussione e forse ancor più in crisi quando la radicalità, la distanza, la differenza non saranno un loro segno distintivo ed esclusivo, ma saranno contrassegno peculiare delle popolazioni incontrate nel viaggio e delle situazioni in cui si troveranno a lavorare. Come reinterpretare un'identità così marcata, un posizionamento così chiaro quando la radicalità non è delle forme ma delle condizioni indigenti di vita del prossimo o quando la distanza che si crea non è da una certa idea di cinema ma dal primo telefono o dal primo giornale raggiungibile a piedi o in auto, o ancora quando la differenza non è di posizioni politiche ma di colore della pelle, lingua parlata, riti e religioni praticate?

Il nome d'autore⁸

Se nel corso degli anni Cinquanta il concetto di «autore»⁹ tocca il momento di suo massimo fulgore e consenso, grazie agli scritti dei critici dei «Cahiers du cinéma» e a quella che essi per primi chiamano la «politica degli autori» (con la progressiva auratizzazione di cineasti come Hitchcock, Ford, Renoir, Hawks, Welles, Rossellini e poi Antonioni, Fellini, Bergman, Bunuel, Kurosawa,

⁸ Si segnala che le righe che seguono sono la rivisitazione della prima parte di un testo già pubblicato. Cfr. M. Dalla Gassa, «Sguardi di prossimità confinata. Il raggio d'azione dell'autore nello spazio della casa taiwanese» in J. Lingelser, N. Lodato (a cura di), *L'immaginario della casa nel cinema. Tra costruzione scenica e composizione scenografica*, Como/Pavia, Ibis, p. 57-64.

⁹ Per un'antologia di scritti teorici sull'autore cinematografico (e non solo) si veda a J. Caughie (a cura di), *Theories of Authorship*, Londra, Routledge, 2013 (edizione ampliata). Per una disamina articolata sulla trasformazione delle percezioni che investono il regista e le sue funzioni si rimanda a L. Albano, *Il secolo della regia. La figura e il ruolo del regista nel cinema*, Venezia, Marsilio, 1999. Altri riferimenti bibliografici si trovano nelle successive note e negli apparati conclusivi della tesi.

ecc.)¹⁰, già a partire dalla fine degli anni Sessanta diverse voci si sollevano, recuperando e adattando al cinema le teorie letterarie emerse da almeno un decennio, per manifestare le impasse logiche che tale concetto rischia di far determinare nel panorama speculativo sui sistemi di espressione artistici e in modo specifico su quello cinematografico. Un ridimensionamento repentino che si determina in virtù dell'applicazione di una serie di approcci metodologici o di inquadramenti disciplinari che assegnano, di volta in volta, la responsabilità del senso del film non a un soggetto antropomorfo, ma ad altre istanze enunciative, spesso di natura virtuale. L'applicazione della linguistica e della narratologia alla Settima arte, per esempio, provoca l'invasione nel campo dei *film studies* di un «manipolo» di figure astratte (l'enunciatore, il *foyer*, il destinatario, il *narrator*, ecc.) che determina la de-materializzazione dell'«autore», erigendo filtri tra emittente, testo e ricettore e rendendo il testo filmico un gioco comunicativo asettico¹¹. In ambito letterario, il post-strutturalismo, più o meno nello stesso periodo, sancisce la «morte dell'autore» (secondo la celebre definizione di Roland Barthes¹²), sostituita dall'idea di autosufficienza della scrittura («La scrittura è la distruzione di ogni voce, di ogni punto di origine» ricordava il semiologo francese¹³), la quale un decostruzionista come Jacques Derrida¹⁴ ritiene essere addirittura il luogo dell'anonimia e della cancellazione delle tracce del sé. L'obiettivo del filosofo di origini algerine è di rigettare il modello della forma immobile, del «vero senso di un testo» e di negare quella convinzione secondo cui l'autore sia una sorta di ente «ultimo», un'origine, per sostituirla con il concetto di traccia scrittoria intesa come articolazione di un'altra traccia all'interno della quale l'origine del gesto creativo si sottrae e sparisce. Non vi è

¹⁰ Sul ruolo avuto dai critici dei «Cahiers du cinéma» nell'imporsi del concetto di autore e poi nella sua successiva messa in discussione si rimanda a: A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma, 1991 (2 volumi); G. De Vincenti, *Il cinema e i film. I "Cahiers du cinéma" 1951-1959*, Venezia, Marsilio, 1980; A. Costa, *François, Eric, Claude, Jea-Luc, Jacques e "les auteurs"*, in A. Boschi, G. Manzoli (a cura di), *Oltre l'autore I*, cit.

¹¹ Una sintesi di alcuni importanti interventi di narratologia cinematografica si trova in: L. Cuccu, A. Sainati, *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, Napoli, ESI, 1988. I riferimenti fondamentali a tal proposito restano gli scritti di Gérard Genette. Tra i suoi lavori, tutti importanti, si vedano almeno: G. Genette., *Figures III*, Parigi, Seuil, 1972 (tr. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976); Id., *Nouveau discours du récit*, Parigi, Seuil, 1983 (tr. it. *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987). Per il concetto di *foyer* si rimanda a C. Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Parigi, Klincksieck, 1991 (tr. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, ESI, 1995), per quello di *narrator* ad A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Parigi, Klincksieck, 1988 (tr. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2007).

¹² R. Barthes, *La mort de l'auteur* [1968] in Id. *Le bruissement de la langue*, Parigi, Seuil, 1984 (tr. it. *La morte dell'autore, in Il brusio della lingua. Saggi critici*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1988).

¹³ *Ivi*, p. 51.

¹⁴ J. Derrida, *De la grammatologie*, Parigi, Les Editions de Minuit, 1967 (tr. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1967).

dunque presenza di un soggetto autoriale «bensì il simulacro di una presenza che si disloca, si sposta, si rinvia, non ha propriamente luogo»¹⁵; non vi è ricomposizione di valori e di concetti universali attorno a una figura catalizzatrice di sguardi e paradigmi, ma spazio aperto alla produttività degli scarti, delle differenze, dei rimossi, dei mascheramenti. Ovviamente tali posizioni – rinforzate direttamente o indirettamente, da altri studiosi che consideravano l'intenzionalità una categoria o irrilevante (William K. Wimsatt, Monroe Beardsley)¹⁶ od oclusiva (Michel Foucault, ci torniamo)¹⁷ e da quegli studiosi di storia dell'arte che preferivano soffermarsi sulla «vita delle forme», (quasi indipendentemente da chi si faceva carico materialmente di configurarle (Aby Warburg, Henri Focillon, Étienne Souriau, Erwin Panofsky, ecc.)¹⁸ – trovano risonanza anche negli studi cinematografici (si vedano a proposito i lavori di Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Peter Brunette e David Wills, Paolo Bertetto, Philippe-Alain Michaud¹⁹). La dimensione del latente, del rimosso e dello scarto ci consente di ricordare che anche l'approccio psicanalitico al cinema, attivo soprattutto dalla fine degli anni Sessanta in poi, riduce lo spazio di movimento dell'autore (inteso nella sua accezione romantica) poiché individua l'orizzonte di senso di un film o nell'attività cognitiva dell'inconscio oppure nei meccanismi di funzionamento del dispositivo di base. In altre parole, anche coloro che s'interessano al rapporto tra i processi psichici e le pratiche modellizzanti del cinema (oltre a Christian Metz e Raymond Bellour, citiamo almeno Jean-Pierre Oudart, Jean-Louis

¹⁵ J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Parigi, Les Editions de Minuit, 1972 (trad. it. *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1977, p. 53). Sui temi della differenza e dell'alterità nel pensiero derridiano si veda anche J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 (tr. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971) e in particolare i saggi su Lévinas e Artaud.

¹⁶ W. K. Wimsatt, M. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, in Id., *Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954, pp 3-18.

¹⁷ M. Foucault, *Qu'est-ce un auteur?* [1969] in Id., *Dits et écrits 1954-1969*, Parigi, Gallimard, 1994 (tr. it. *Che cos'è un autore?* in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 1971); M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Parigi, Gallimard, 1969 (tr. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1994).

¹⁸ H. Focillon, *Vie des formes*, Parigi, E. Leroux, 1934 (tr. it. *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1945); Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike, kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Lipsia/Berlino, B. G. Teubner 1932 (tr. it. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia, 1966); E. Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische form"*, Lipsia/Berlino, B.G. Teubner, 1927 (tr. it. *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1966); É. Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Parigi, Flammarion, 1969 (tr. it. *La corrispondenza delle arti. Elementi di estetica comparata*, Firenze, Alinea, 1988).

¹⁹ M.C. Ropars-Wuilleumier, *Le tecte divisé*, Parigi, PUF, 1981; P. Brunette, D. Willis (a cura di), *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1989; P. A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Parigi, Macula, 1998.

Baudry, Stephen Heath²⁰) mettono in secondo piano l'interesse per la volontà di un soggetto-creatore sostituendolo con uno di pari grado rivolto o all'istituzione cinematografica (con la sua ideologia, i suoi meccanismi, le sue funzioni sociali) o alla costruzione della soggettività spettatoriale, fondata su operazioni di interrelazione con le immagini (come ad esempio l'identificazione, il transfert, la condensazione, la simbolizzazione, il voyeurismo, il feticismo) che agiscono più o meno tutte a livello di latenza o di inconscio²¹.

In stagioni teoriche a noi più vicine, ad approcci che mirano all'autosufficienza del testo se ne sostituiscono altri, come quello intertestuale, che parlano di reti di interconnessioni, rapporti, scambi, prestiti e contaminazioni che i singoli testi attivano con altri testi, altri sistemi espressivi, altre forme comunicative (si vedano tra i tanti i lavori di Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, e ovviamente Gérard Genette)²². Anche in questo caso, nell'ambito di una semiotica che si fa semiotica culturale e che si costituisce nella circolazione dei discorsi, nella loro relazione osmotica, nella capacità di continua riattivazione del senso dei paesaggi inter/transtestuali, non sembra esserci spazio per un (solo) soggetto creatore. Si noti tra l'altro che l'approccio intertestuale o transtestuale (spesso presente e fondativo di alcuni importanti studi sull'«autore») appare particolarmente fecondo soprattutto a partire dall'inizio degli anni Ottanta quando esso si configura come un'ottima chiave di comprensione per l'esonazione dei testi propria del cosiddetto periodo «postmoderno» (con le sue pratiche citazioniste, le serializzazioni, i pastiche, le ipertrofie, le forme

²⁰ C. Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Parigi, Union Générale d'Éditions, 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980); R. Bellour, *Le cinéma américain. Analyses de films*, Parigi, Flammarion, 1980 (tr. it. *L'analisi del film*, Torino, Kaplan, 2005); J.P. Oudart, *La suture*, «Cahiers du cinéma», n. 211, Aprile 1969, pp. 36-39; Id. *La suture 2*, «Cahiers du cinéma», n. 212, Maggio 1969, pp. 50-55; C. Metz, J. L. Baudry, J. Kristeva (e altri), *Psychanalyse et cinéma*, Parigi, Seuil, 1975; J. L. Baudry, *Proust, Freud et l'autre*, Parigi, Les Editions de Minuit, 1984; S. Heath, *Questions of cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

²¹ Per una ricognizione sulle teorie e gli approcci psicanalitici applicati al cinema si veda: F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 171-192; L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Macerata, Quodlibet, 2006; L. Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Venezia, Marsilio, 2004.

²² J. Kristeva, *Semeiotiké. Recherches pour une sémantologie*, Parigi, Seuil, 1969 (tr. it. *Semeiotiké. Ricerche per una sémantologia*, Milano, Feltrinelli, 1978); Id., *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980; R. Barthes, *S/Z*, Parigi, Seuil, 1970 (tr. it. id., Torino, Einaudi, 1973); Id., *L'Aventure sémiologique*, Parigi, Seuil, 1985 (tr. it. *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991); M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington, 1978 (tr. it. *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983); Id., *La production du texte*, Parigi, Seuil, 1979 (tr. it. *La produzione del testo*, Bologna, Il Mulino, 1989). Su Genette, oltre ai riferimenti presenti alla nota n. 11, si rinvia almeno a G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Parigi, Seuil, 1982 (tr. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997); Id., *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987 (tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).

ludiche ed euforiche di racconto, gli ibridismi, la moltiplicazione dei paratesti, ecc.), ma anche per riattivare una nuova attenzione critica sul «cinema dei primi tempi», fino a quel momento considerato semplicemente come una fase «primitiva» della storia del cinema e dunque, di fatto, poco o per nulla considerato in ambito di *film studies*²³. Non può sorprendere se poi, con l'avvento del digitale – e arriviamo quasi ai giorni nostri – si passa dall'intertestualità²⁴ all'intermedialità, alla cross-medialità, alla convergenza o all'ipermedialità, paesaggi teorico/pratici che tentano di collocare (Casetti direbbe «rilocare») il cinema nel più ampio e pervasivo sistema dei media, studiando le modalità di trasformazione dell'esperienza filmica, delle condizioni della visione e delle nuove identità spettatoriali migranti e fluide, chiudendo ulteriormente le porte a una autorialità intesa come spiccata intenzionalità estetica di un singolo individuo²⁵.

Basta in verità osservare i campi discorsivi sul cinema, specialmente quelli dedicati ai e/o frequentati dai non addetti ai lavori, per accorgerci che il costruito dell'«autore», nonostante tutti gli sforzi per esiliarlo o decostruirlo, continua a influenzare il fronte delle ermeneutiche, i piani della valutazione critica (quella delle riviste per *cinéophile* o dei giornali di larga diffusione per rammentare i casi più eclatanti), le logiche della costruzione di apparati paratestuali (i lanci promozionali, i trailer, le cartelle stampa, il *making of* o epitestuali (gli apparati esteriori al film, quelli di commento, di rilettura, ecc..)) e non ultimo la sfera teorico-speculativa più recente. Per quanto riguarda quest'ultimo fronte forse può essere utile ricordare quanto sostenuto da David Bordwell, quando in *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* costata la

²³ Cfr. A. Costa, *I leoni di Shneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni, 2002; T. Gunning, "Intertextuality of Early Cinema. A Prologue to Fantomas" in R. Stam, A. Raengo (a cura di), *A Companion to Literature and Film*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2004.

²⁴ Altri testi sull'intertestualità cui sentiamo di rinviare sono: F. Casetti, *L'immagine al plurale*, Venezia, Marsilio, 1984; G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Torino, Kaplan, 2006; M. P. Comand, *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologna, Hybris, 2001; G. Guagnellini, V. Re, *Visioni di altre visioni. Intertestualità e cinema*. Bologna, Archetipolibri, 2007.

²⁵ Anche in questo caso la letteratura sull'argomento è vasta. Buoni punti di partenza per un approfondimento possono essere: H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006. (tr. it. *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007). G. P. Landow, *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimora, Johns Hopkins University, 1992 (tr. it. *Iper testo. Il futuro della scrittura. La convergenza fra teoria letteraria e tecnologia informatica*, Bologna, Baskerville, 1993); J. D. Bolter, R. A. Grusin *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge/Londra, MIT Press, 1999 (tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Angelo Guerini e Associati, 2003); F. Casetti (a cura di) *Relocation «Cinéma&Cie»*, n. 11, Luglio-Dicembre 2008. In italiano e specificatamente sul cinema si rimanda a F. Zecca, *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Udine, Mimesis, 2012; M. Fadda, *Corto circuito. Il cinema nell'era della convergenza*, Bologna, Archetipo Libri, 2011; M. De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Milano, Postmedia book, 2013.

frequenza con cui la teorizzazione dei saperi si affida a schemi personificanti (*person-based schemata*) per rendersi comprensibile a un ampio uditorio²⁶. A suo giudizio, la narrazione saggistica – e non solo quella – ha bisogno di costruirsi attorno a schemi cognitivi e paradigmi interpretativi che funzionano come il procedimento della prosopopea, quella figura retorica che prevede l'investimento degli oggetti che osserviamo (o delle esperienze che pratichiamo) di tratti antropomorfi. Non è un caso, a suo dire, se termini come focalizzazione, enunciatore, autore implicito, regime scopico, il *Grand Imagier*²⁷, ecc., rimandano sempr a una presenza, a uno sguardo, a una coscienza, a una personificazione. Si aggiunga che sembra sussistere un'unità minima d'intenzionalità autoriale²⁸ anche in quegli studi che cercano di descrivere l'atto creativo come il risultato di un percorso di socialità del senso, ovvero di una pratica negoziale tra diverse istanze astratte (si pensi al già citato «visibile» di Sorlin o all'«occhio del Novecento» di Casetti)²⁹: nell'entrare in conflitto, in frizione e poi a patti tra loro, le forze che partecipano alla costruzione dei significati si riconoscono inevitabilmente come soggetti che «vedono» e che interloquiscono, soggetti dotati dunque non solo di bisogni o di desideri, ma anche di ben precise strategie di posizionamento nell'agone relazionale, tali da consentire loro uno spazio seppur minimo di libertà di movimento senza il quale sarebbe impossibile, come sosteneva Deleuze, fare filosofia, produrre pensiero.

Ci aiutano a superare l'impasse in cui troviamo due studiosi che, pur da posizioni diverse e da contesti disciplinari differenti, collocano l'«autore» in una dimensione essenzialmente pragmatica, negandogli un profilo di idealismo romantico o di acuta percezione autoriflessiva e assegnandogliene di contro uno prettamente strumentale, concreto, corporeo. Il primo è Peter Wollen. Nel suo *Sign and Meaning in the Cinema* (1967) Wollen imposta il problema della presenza dell'autore, concentrandosi, in particolar modo, sulla presunta istanza che produce segni e significazione, descrivendola come quel soggetto che cerca di unificare e rendere omogenei l'insieme di stimoli centrifughi o almeno differenziati che provengono dal contesto interno (industria, maestranze,

²⁶ D. Bordwell, *Meaning Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge-Londra, Harvard University Press, 1989.

²⁷ Espressione coniata da Albert Laffay in Id., *Logique du cinéma, Création et spectacle*, Parigi, Masson, 1964.

²⁸ Lo stesso Antoine Compagnon, che si è a lungo occupato della questione, ha dimostrato come sia difficile, persino per un anti-autore per eccellenza come Roland Barthes, negare nel momento dell'analisi di un testo un'unità minima di intenzionalità. A. Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Parigi, Seuil, 1998 (tr. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000).

²⁹ Sorlin, *op. cit.*; F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

codici linguistici, pattern di genere...) o esterno (ambiente, situazione sociale, modalità distributive...) nel quale si trova a operare³⁰. Si tratta, in fondo, dell'idea di «autore» come agente catalitico, già presente in nuce nell'idea di eteroglossia proposta da Michail Bachtin³¹, secondo cui esiste un responsabile del testo che incanala e depura le sollecitazioni da cui è investito e che cerca di costruirsi empiricamente come principio che unifica in un solo campo discorsivo i soggetti che incontra o con cui si relaziona. Come parafrasa bene Guglielmo Pescatore, in questo modo

si postula una relazione ermeneutica in cui l'autore è una sorta di "deposito" di tipo cognitivo, ma anche un deposito di competenze, di saper fare. Si dà una totalità che parzialmente si incarna nei vari testi, per cui si rende possibile fare un'operazione *a posteriori*, partendo cioè dai vari testi e ricostruendo questo contenitore di manifestazioni che è l'autore³².

Se Wollen, da una prospettiva strutturalista, si dice convinto della possibilità di ricostruire l'equilibrio dei significati che passa sotto il nome di «autore» grazie allo studio delle architetture significanti di un testo, Michel Foucault, due anni dopo, propone uno sguardo meno essenzialista e finalistico, ma che rimarca, egualmente e in modi ancor più convincenti, la funzionalità pragmatica del costruito di cui ci occupiamo. Nel corso di una celebre conferenza tenuta davanti alla Société Française de Philosophie il filosofo francese si pone l'obiettivo di rispondere alla domanda «Che cos'è un autore?», senza però ripercorrere la storia del costruito, concentrandosi viceversa sulla sua funzione discorsiva e sociale:

L'autore considerato, naturalmente, non come l'individuo parlante che ha pronunciato o scritto un testo, ma l'autore come principio di raggruppamento dei discorsi, come unità e origine dei loro significati, come fulcro della loro coerenza [...] funziona per caratterizzare un certo modo di essere del discorso: il fatto, per un discorso, di avere un nome di autore, il fatto che si possa dire "questo è stato scritto da un Tale" o "un Tale ne è l'autore", indica che questo discorso non è una parola quotidiana, indifferente, una parola che se ne va, che vola e passa, una parola immediatamente consumabile, ma che si tratta di una parola che

³⁰ P. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Londra, Secker & Warburg, 1967. Una rivisitazione di questa posizione si può trovare in K. Silverman, *The Author as Receiver*, «October», n. 96, 2001, pp. 17-34, testo nel quale la teorica americana affronta il caso di Godard – a partire dal suo film autobiografico *JLG/JLG – Autoportrait de décembre* (1994) – per rivisitare le strategie di autorialità del cineasta francese anche quando egli afferma l'inconsistenza stessa della «politique des auteurs», traducendo la sua presenza come una sorta di «antenna» che capta immagini, sensazioni, brandelli di racconti altrui e li riutilizza per la propria auto-rappresentazione.

³¹ Si vedano a tal proposito i riferimenti presenti nel precedente capitolo.

³² G. Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Roma, Carocci, 2006, p. 81.

deve essere ricevuta in un certo modo e che, in una data cultura, deve ricevere un certo statuto³³.

Dal breve passaggio qui citato possiamo desumere (almeno) due «funzioni d'autore», valide per tutti i sistemi espressivi e i regimi estetici e che intendiamo fare nostre: una funzione «allertiva» e una «statutaria». Quanto alla prima, potremmo declinarla in questo modo: per Foucault è attraverso il «nome dell'autore» che il discorso lancia segnali di allerta al proprio destinatario, lo mette in guardia, chiedendogli di abbandonare ogni altra occupazione per concentrare la propria attenzione sull'opera da fruire. Consapevole del fatto che l'interesse verso un artefatto scemerebbe fatalmente se il fruitore scambiasse l'oggetto che osserva per una banale manifestazione della quotidianità, il discorso chiede soccorso al costruito autoriale per evitare distrazioni, noncuranze e trascuratezze del proprio interlocutore. L'«autore», in virtù della lusinga relazionale che sa mettere in campo, allo charme che sa esercitare sul destinatario dell'opera, tenta di gerarchizzarne e modularne la ricezione scandendo i processi di relazione tra testo, contesto, destinatario. Se è vero quanto asserisce Foucault, logica vorrebbe che l'intensificazione di consapevolezza che si afferma tramite l'idea di «autore» non coinvolgesse chi ha creato un determinato artefatto, ma chi lo consuma, poiché è quest'ultimo che deve mettersi nella disposizione d'animo corretta per innescare un'ermeneutica, per affrontare un'interpretazione. L'allerta, in altre parole, consente una presa di coscienza del sé da parte del recettore.

La seconda funzione del costruito autoriale si addensa in altro modo: la parola o l'immagine che compongono un particolare discorso, per il filosofo francese, sembrerebbero affidarsi alla presenza virtuale dell'«autore» per acquisire uno status autonomo. Il nome è dunque il contrassegno attraverso il quale l'opera può godere di una propria riconoscibilità, di un regolamento applicativo, di un statuto esistenziale (nel senso che esiste). Tale determinazione non è priva di conseguenze poiché considerare l'«autore» come una sorta di certificato di garanzia significa destituirlo, paradossalmente, dalla responsabilità creativa ed estrometterlo dal bacino delle intenzionalità. Il passaggio è importante e merita di essere illustrato meglio. Se l'«autore» non è chi firma un artefatto, ma è *la* firma stessa dell'artefatto, non è chi timbra un prodotto ma è *il* timbro sul prodotto, vuol dire che esiste, in uno spazio indefinito e inafferrabile, irriducibilmente «altro», una mano che si

³³ M. Foucault, *Qu'est-ce que un auteur?* [1969] in Id., *Dits et écrits*, Parigi, Gallimard, 1994 (tr. it. *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti Letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 8).

predispone all'autografo o che prepara la timbratura e, in uno spazio terzo, un'altra mano che si prepara – se avvisata per tempo – alla decifrazione e al riconoscimento. Rinunciando alla prosopopea, possiamo dire che l'«autore» è una strategia messa in atto da un campo discorsivo per comunicare rapidamente, efficacemente, emblematicamente, un determinato fascio di significati a un lettore/spettatore che continua a essere il responsabile ultimo dell'efficacia complessiva del processo. Se però, come accade spesso in Foucault, gli artefatti che comunicano e infondono senso sono elaborazioni di un sistema sociale pervasivo, sfuggente e autoritario e se, in tale dinamica, il lettore/spettatore non è un soggetto soltanto attivo della comunicazione bensì un potenziale oggetto da «sorvegliare e punire», una specie di bersaglio mobile da colpire per opera dell'istituzione che gestisce il sapere e il potere, ne consegue che il costrutto d'«autore» ivi utilizzato servirà, una volta ancora in modo strumentale, come agente contundente di una trama dominante e profonda che si nasconde dietro e sotto di esso³⁴. In altre parole, l'«autore» si fa strumento distraente: mentre chiede al lettore/spettatore attenzione su di sé e sulle immagini che «timbra», lo svia dal sistema intellettuale che agisce alle sue spalle in un orizzonte di pervasività di difficile determinazione³⁵.

La fase modernista della storia del cinema, da questo punto di vista, è molto interessante perché, lungi dal mitizzare semplicemente un concetto e i suoi protagonisti, li rende problematici sul fronte delle pratiche autoritarie e del loro possibile disvelamento. Pensiamo in modo particolare al momento di nascita della cosiddetta «politique des auteurs», intorno alla metà degli anni Cinquanta, quando un gruppo di giovani critici raccoltisi nella redazione dei «Cahiers du cinéma», comincia una battaglia culturale che ha come obiettivo, tra gli altri, di imporre lo statuto di «autore» a cineasti allora relativamente poco considerati dalla critica come Rossellini, Renoir o gli americani Hitchcock, Ford, Hawks, Lang e altri. Ci pare che la campagna dei Giovani Turchi usi e impieghi il costrutto autoriale nella stessa direzione funzionale indicata da Foucault, portandone alla luce, forse persino al parossismo, le dinamiche che abitano all'interno del suo processo di reificazione. Da un certo punto di vista potremmo affermare, infatti, che la «politique» pratica l'affermazione di un

³⁴ Per una più ampia e stratificata applicabilità delle idee di Foucault alla teoria cinematografica dell'autore si rimanda al recente: D. A. Gerstner, J. Staiger (a cura di), *Authorship and Film*, Londra, Routledge, 2013. Una raccolta di testi di Foucault direttamente o indirettamente riguardanti il cinema (con relativa esegesi) si trova in P. Maniglier, D. Zabunyan, *Foucault va au cinéma*, Montrouge, Bayard, 2011.

³⁵ Non a caso Foucault apre la conferenza parigina citata ponendo al suo uditorio una domanda emblematica e retorica tratta da un lavoro di Beckett: «Cosa importa chi parla?»

principio autoritario che per conquistarsi un campo discorsivo autonomo chiede soccorso a un principio costituente che passa sotto il nome di «autore». In altre parole, ripercorrendo gli scritti di Truffaut, Godard, Resnais e di altri critici cinematografici del periodo, sarà agevole scoprire che i «veri» autori – ovvero coloro che praticano un'autorità arbitraria che stabilisce gusti, tendenze, preferenze – non sono i registi investiti di tale carica/funzione a monte, bensì coloro che impongono e stabiliscono le patenti di autorialità, a valle. Sono, dunque, gli stessi Giovani Turchi e più in generale gli spettatori che partecipano all'elaborazione di una particolare *koiné*, a stabilire in che modo e con quali figure retoriche e attraverso quali battaglie di principio (la carrellata come «fatto di morale») è lecito costruire l'autorialità cinematografica, concedendo la licenza all'uno e togliendola all'altro. È esattamente assegnando soggettività ad altri (ad alcuni, non a tutti) che la soggettività dei critici si posiziona in una determinata sfera pubblica, ritagliandosi un perimetro di azione e di influenza. E da potenziali bersagli mobili, i fruitori – in modo particolare i critici *cinéphile* – cercano di trasformarsi in referenti di (un possibile) sistema di senso autonomo, soggetti invisibili che provano a imporre una propria verità contro un certo modo di utilizzare il dispositivo e contro l'organizzazione industriale che vi è alle sue spalle. Non lo fanno giocando in campo aperto ma nascondendosi dietro la solidità culturale del costruito autoriale che, anche in questo caso, viene destituito di immediata e idealistica intenzionalità e relegato a funzione pratica e pragmatica di un campo discorsivo in divenire. L'«autore» è utile alla battaglia delle idee portata avanti dai veri «autori»: i critici, gli esegeti, i «portatori di verità».

Nel panorama così descritto, che fine fanno allora i registi che comunemente chiamiamo «autori»? Come si collocano? Che strategie adottano? Come li possiamo definire? Semplificando un po', potremmo dire con Foucault che i «principi di raggruppamento dei discorsi» che conosciamo sotto il nome di Renoir, Antonioni, Godard, Bergman e così via, non appena si sentono investiti platealmente di una funzione ermeneutica e sociale così importante, tendono ad accordarvisi per conquistarsi ulteriore riconoscibilità e da qui un più ampio potere di contrattazione. Lo fanno in modi per lo più plateali, forse il principale dei quali può essere considerato la loro entrata nel testo, la loro personificazione come autorialità «cosciente» (in teoria) che si espande tanto dentro e quanto fuori la testualità diffusa del film. Chi scrive, infatti, è convinto che sia solo dopo aver impostato e

cristallizzato un principio di coerenza – cioè dopo aver costruito e diffuso socialmente una sorta di personaggio ideal-tipico delle narrazioni rispondente al nome di «autore» – che una serie di strategie di rappresentazione «autorialiste» si consolidano nell'orizzonte delle pratiche cinematografiche, finendo per rafforzare la resistenza semantica della categoria in oggetto. Prima della battaglia idealistica che passa sotto il nome di «politique des auteurs»³⁶, era raro assistere a pellicole e ancor di più a interi corpus filmici che manifestavano una spiccata e compiuta autoriflessività. Lo dimostrano in qualche modo i lavori dei primi anni Cinquanta firmati dai vari Antonioni, Fellini, Bergman o Buñuel, nei quali temi, morfologie, narrazioni poi divenuti con il tempo «marche» autoriali s'inseriscono – quando presenti – dentro impianti narrativi, modi di rappresentazione e pratiche produttive tutto sommato non così distanti da quelle «tradizionali». Con la fine del decennio, invece, più o meno in contemporanea con il passaggio degli stessi critici dei «Cahiers» dietro la macchina da presa, e almeno per i successivi vent'anni, si assiste ad un'intensificazione dei meccanismi di *mise en abîme*, delle strategie di personificazione intradiegetica del regista tramite alter ego, oppure tramite dispositivi di soggettivazione della narrazione (ad esempio con riferimenti stringenti alla autobiografia) o ancora per mezzo di un uso pervasivo della voce di commento come intervento di intelligenze collocate fuori dall'universo limitato del racconto, e così via. I nomi dei registi poco per volta si fanno aggettivi: felliniano, bunueliano, godardiano, il processo di mitizzazione – che si fonda non solo sui loro film, ma anche sulla proliferazione dei festival internazionali, delle collane monografiche, delle retrospettive e non ultimo sulle attenzioni che la stampa scandalistica rivolge alla loro vita personale (amori, divorzi, fughe, proprio come si faceva un tempo con gli attori – prosegue nella direzione di una canonizzazione culturale del costruito. Non è un caso se Deleuze, nel suo *L'image-temps* (siamo a metà degli anni Ottanta), definisce la specificità speculativa della stagione modernista a partire dalle pratiche significanti e coscienti dei singoli registi, convocati, uno dopo l'altro e senza dimenticare quasi nessuno, come testimoni, attori e protagonisti di una trasformazione radicale dei principi costituenti della narrazione filmica³⁷.

³⁶ Non fa male ripetere, anche se solo in nota, che l'etichetta *politique* raggruppa una serie di fenomeni sociali, culturali e economici variamente articolati: dalla proliferazione dei cineclub, alla nascita/diffusione dei festival, dalla fortuna delle riviste di settore all'apertura di collane editoriali, dalle nuove possibilità di produzione e diffusione dei film in circuiti alternativi all'uso sociale del cinema e del film come strumento di lotta politica.

³⁷ Deleuze, *op. cit.*

Qui non s'intende sostenere, ovviamente, che l'impegno metalinguistico dell'opera – quella che Aumont chiama la sua «capacità di teorizzarsi da sé»³⁸ – sia una caratteristica assente in altre pagine della storia del cinema prebellico o immediatamente successivo alla Seconda guerra mondiale (si pensi ai casi di Welles o Hitchcock e prima ancora alle avanguardie degli anni Venti e Trenta, alle teorie di Ejzenštejn o Vertov, ai lavori di Ophüls e in parte di Renoir, non a caso poi successivamente collocati in un ideale pantheon «autorale»). Più semplicemente ci pare che, da un dato momento in poi, tale *asset* comunicativo diventi un modo efficace per gestire un campo discorsivo che ha bisogno di conquistarsi spazi di visibilità, spicchi d'interesse nell'opinione pubblica, dialogismo diffuso, ritorni economici. Più che l'esacerbazione di una coscienza autoriflessiva, il regista si fa autore «presentificandosi» per ragioni di efficacia e di economia³⁹: la messa in questione del proprio ruolo rappresenta un modo incisivo per ampliare i flussi ermeneutici dedicati al singolo film (un mettere in allerta lo spettatore) e per inserire la sua figura, grazie a marche di riconoscibilità, dentro i flussi discorsivi di una determinata sfera sociale, di un determinato ambito estetico, culturale, politico. Per fare, in un certo senso, massa (che) critica. Da qui l'«autore» come costruito in viaggio, come soggetto esposto alle insicurezze del posizionamento, come istanza statutaria che – per essere tale – deve continuamente mettersi in gioco, porsi alla verifica del testo, ritrovarsi dopo essersi perso. Da qui il modo particolare con cui si utilizzerà il costruito come «antenna» che capta, nel senso di Wollen, Bachtin, Silverman o come funzione, nel senso di Foucault, ma anche come *terrain vogue*, terreno non vuoto o abbandonato, bensì pieno, in voga, segnato dalla presenza di un regista «titolato» a gestire non solo le questioni narrative e formali, ma anche le problematiche del «fuori-film», il suo essere nei discorsi, il suo tentativo di imporre un visibile personale che per essere tale – come dicevamo nel primo capitolo – deve istituzionalizzare se non lo stupore (come nel caso del visibile esotico), certamente un grado di «differenza», una dimensione di «alterità», una particolarità dell'esserci.

³⁸ Aumont, *op. cit.*

³⁹ Un approccio analogo a quello che qui portiamo avanti si può trovare in C. Sayad, *Performing Authorship: Self-inscription and Corporeality in the Cinema*, Londra, I.B. Tauris, 2013, studio che tuttavia non si occupa di cinema odepotico.

Le pratiche odepóriche

Gran parte del perimetro significativo della ricerca – compreso il modo con cui si utilizzano certi termini – ruota attorno alla pratica odepórica. Per il cineasta modernista, lo abbiamo sottolineato più volte, viaggiare rappresenta un modo per iscriversi nella diegesi in modo indiscutibile e persino lancinante. Egli è lì. C'è. È Rossellini in persona, non un suo alter-ego, che si trova in India, incontra Nehru, intreccia una relazione sentimentale con Sonali, entra in conflitto con la stampa locale; sono Antonioni e Ivens, non delle loro astrazioni, a relazionarsi con i burocrati cinesi e a combattere per ottenere le autorizzazioni per filmare oppure a essere ospitati a palazzo da Zhou En-lai o Ho Chi Minh; è Pasolini, non un suo delegato di celluloido, a fare sopralluoghi e inchieste nel cosiddetto Terzo Mondo, a intervistare le persone con il suo microfono a tracolla, a percorrere centinaia di chilometri in auto, a lanciare appelli per la tutela di Sana'a. È Marker, non il suo alter-ego Sandor Krasna, ad attraversare il mondo con la macchina da presa, dall'Islanda all'Africa subsahariana, dal San Francisco al Giappone, per catturare il filo di un ragionamento personale che mira a essere intersoggettivo, ma anche per fotografare tutto ciò che ritiene interessante e dalle fotografie trarre inserti per i suoi libri di viaggio, volumi fotografici, «film in forma di foto». È Malle quello che viene attaccato dagli indiani inglesi che scoprono di non riconoscersi nel suo documentario sull'India e a vedersi rifiutare il visto per ritornare nel subcontinente. È Antonioni che viene attaccato dalla Banda dei Quattro, è il suo nome quello scandito dalle masse cinesi che inscenano manifestazioni di protesta contro il suo film. È Sternberg il cineasta che viene accolto come un eroe dalla stampa giapponese al suo arrivo a Tokyo, primo grande regista hollywoodiano a girare un film nel Sol Levante ed è sempre lui (non altri) a doversi prendere una copia in pellicola di *Anataban* e portarsela negli Stati Uniti per cercare di distribuire un film che non aveva accolto alcun significativo consenso. È a Resnais, e non ad altri, in virtù dei suoi precedenti documentari, e in modo particolare al suo crudo *Nuit et brouillard*, che viene chiesto di provare a girare un film su Hiroshima in loco. Sono più in generale gli elementi di testimonianza diretta dei registi in viaggio, il loro *essere stati lì*, ad avvalorare i viaggi e, di conseguenza, le rappresentazioni più o meno verosimili di quei viaggi: biografie, autobiografie, interviste, scritti e racconti hanno un'importanza capitale nella diffusione dei saperi e delle ricezioni. Non è certamente un caso che quasi ogni regista in

viaggio dia alle stampe, una volta tornato, qualche testo in forma di memoria e di testimonianza di quell'esperienza⁴⁰.

Da un certo punto di vista potremmo dire che i nostri registi viaggiano non in quanto persone, ma in quanto «autori». Essi si portano in valigia il loro ruolo sociale anche perché in certi casi (ad esempio per Rossellini, Antonioni, Ivens⁴¹) è la riconoscibilità internazionale conquistata a consentire loro di raggiungere luoghi geografici preclusi ai più, di incontrare uomini politici, talvolta di trasgredire regole o leggi del paese ospitante. Nondimeno, viaggiando in quanto autori essi si «riscoprono» persone, nella fatica del cammino, nell'imprevedibilità dell'incontro, nella difficoltà del *tournage*. Ecco allora che l'esserci nei luoghi visitati e nelle diegesi costituisce un modo per mettersi in gioco allontanandosi, il più possibile, dalla coerenza oppressiva del costruito autoriale e per imprimere un diverso movimento delle forme, legato agli andamenti sussultori del contingente, alla curiosità per lo sconosciuto, all'urgenza della militanza, all'indagine del «sé» che si rispecchia nell'«altro», alle imposizioni determinate dalle abitudini culturali delle società visitate. Il viaggio porta seco il desiderio di rinunciare – almeno in modo parziale, almeno in termini teorici – all'ideale romantico dell'artista come creatore consapevole di un'opera e del film come risultato di uno sforzo intellettuale, razionale, metodico e, dunque, come orizzonte coerente e chiuso di significati. Di più: se accettiamo l'idea foucaultiana che l'«autore» è un elemento discorsivo distraente (distrae il lettore dalle logiche arbitrarie che organizzano i saperi) possiamo anche studiare i film odeporetici come strumenti che, portando il costruito autoriale in viaggio e conducendolo lontano dal proprio «habitat naturale», lo distraggono dalla sua funzione distraente, permettendo parallelamente allo spettatore di ritrarre i propri meccanismi allertivi (la gerarchia delle proprie predisposizioni) e di interrogarsi sulla reale capacità statutaria dell'«autore» e sul significato dell'esperienza odeporetica. A cosa offrire attenzione? Al regista in viaggio o alla realtà visitata? E se le immagini del viaggio esotico

⁴⁰ Segnaliamo in nota che l'approccio che portiamo avanti – l'interesse per il costruito autoriale che si delinea dentro la pratica del viaggio – è simile a quello utilizzato in alcuni recenti lavori di analisi della letteratura odeporetica. Si veda a proposito: G. Benvenuti, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008. M. Riva, S. Parussa, *L'autore come antropologo. Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etos*, «Annali di Italianistica», n. 15, 1997, pp. 237-265.

⁴¹ Sulla pertinenza di una figura di «confine» come Ivens per il nostro studio – egli è, infatti, un «autore» sui generis, in quanto prima di tutto documentarista, ovvero un regista che si «cancella» mettendosi a disposizione dei fatti storici e delle realtà rappresentate – si rimanda a una breve riflessione presente nel paragrafo dedicato a *Comment Yukong déplaça les montagnes*.

sono di per sé interessanti, indipendentemente da chi le ha prodotte, quale reale ordinamento assegnare all'azione del cineasta odepotico?

Nel precedente paragrafo avevamo ricordato gli elementi aporistici e antinomici insiti nel viaggio, sottolineando i sottotesti etnocentrici propri di ogni rappresentazione che giunge da rappresentanti di culture e nazioni dal passato coloniale. Qui conviene declinare la stessa convinzione sul piano delle narrazioni e delle discorsività cinematografiche. Il regista è certamente un esploratore con la macchina da presa che informa, in virtù di un determinato sguardo ideologico, la realtà che visita e che filma, ma è anche un professionista che decide di rinunciare ad alcuni privilegi del proprio ruolo (il controllo del setting, l'uso del 35 mm., la scelta di attori professionisti, ecc.) per svuotare – almeno in teoria, almeno parzialmente – la sua funzione autoritaria. Quale profilo di autorità egli presenta? Come la rende compatibile o incompatibile con l'autorità culturale etnocentrica di cui è giocoforza portatore?

Viaggiare mette in discussione e in pericolo, infine, il modernismo inteso come configurazione di una sensibilità estetica, come impegno metalinguistico, come teorizzazione del «sé». Se è vero che la ricerca di una relazione più inclusiva e partecipativa nel reale è una delle caratteristiche della stagione modernista, è anche vero che certe espressioni tragiche delle realtà visitate – come ad esempio la bomba di Hiroshima, la guerra in Vietnam, la distruzione di Sana'a, le epidemie di peste a Calcutta – pongono dubbi morali più che legittimi circa la pregnanza dell'immagine, l'estetizzazione di uno sguardo soggettivo, l'autoreferenzialità di un progetto cinematografico. In che modo e come un regista che si reifica nel viaggio prova a collocarsi innanzi a tali tragedie? In che modo e fin dove si possono praticare forme di narcisismo autoriale – l'autorità che si fa bella – quando si entra in contatto con realtà povere, indigenti, in difficoltà?

A queste e altre domande cercheremo di dare risposte nei prossimi capitoli. Non prima però di aver presentato, in modi sintetici e sempre con uno sguardo metodologico-teorico, lo schema complessivo della tesi.

Cap. 4. Un cinema acc(id)entato.

La prière d'insérer e altri fogli volanti

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. A 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*, ricorda Genette, è 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 lo scrittore e/o l'editore illustravano, in sintesi, il contenuto della 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 poc'anzi citata è la *prière*

¹ M. Leiris, *Brisées*, Parigi, Mercure de France, 1966, pp. 54-55. Ripubblicato nella traduzione italiana qui citata in: J. Clifford, *I frutti puri impazziscono etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, pp. 196-197.

² G. Genette, *Seuils*, Seuil, Parigi, 1987, pp. 98-107.

della prima edizione de *L'Afrique fantôme* (1934) di Michel Leiris³. 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 significante affidato alla latenza e al non detto («sta al lettore scoprire i germi di una presa di coscienza maturata solo ben dopo il ritorno»).

Le pagine di questo capitolo costituiscono una sorta di *prière* della ricerca, nella direzione semantica imposta da Leiris, perché di quel testo ci convincono almeno tre aspetti in qualche modo riconducibili alle questioni da noi trattate. In primo luogo della *prière* intesa come comunicato di responsabilità editoriale ci persuadono la sua consistenza fisica, per essere più precisi la sua letterale volatilità, perché volatile e di facile dispersione, inafferrabile e volto alla sfuggevolezza è il campo di studi che ci stiamo accingendo a perlustrare, contraddistinto da categorie etnocentriche (l'Oriente, l'orientalismo, l'esotico, l'esotismo, l'alterità) che sono tali in quanto non definibili, né confinabili, né localizzabili. 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 e predeterminato dalla posizione del soggetto che guarda/parla/teorizza. Contrariamente a quanto certi studi di area culturalista hanno affermato in passato, non abbiamo a che fare con un oggetto di studio – intendiamo l'orientalismo nel suo complesso ma anche quello

³ Nel 1931 Michel Leiris, poeta surrealista, partecipa come segretario e archivista a una spedizione etnografica guidata da Marcel Griaule che attraversa l'Africa subsahariana colonizzata dai francesi, da Dakar a Gibuti (1931-1933). Si tratta di una delle missioni etnografiche più celebri e importanti dello scorso secolo, per durata del viaggio, numero di studiosi coinvolti, materiali reperiti (sottratti) alle comunità africane, investimenti economici necessari e influenze culturali esercitate. Promossa dal Musée d'Ethnographie (il futuro Musée de l'Homme) e da etnologi del calibro di Lévy-Bruhl e Mauss, la missione vede coinvolti oltre a Griaule e Leiris, anche personalità di diversi campi disciplinari come la linguistica, geografia, musicologia, pittura, fotografia/cinematografia. In viaggio ci sono Marcel Larget, Éric Lutten, Jean Mouchet, Jean Moufle, André Schaeffner, Abel Faivre, Deborah Lifchitz e Gaston-Louis Roux. Leiris, in quanto documentarista è tra coloro che seguono Griaule fin dall'inizio del viaggio e nei suoi soggiorni tra i Dogon o quelli successivi in Etiopia. Al ritorno Leiris pubblica le pagine del diario scritto durante i mesi della spedizione, *L'Afrique fantôme*, dove sono raccolte in gran parte le impressioni del poeta, ma dove sono presenti anche alcune pagine in cui si critica una serie di discutibili scelte etnografiche, tra le quali i metodi di spoliazione dei reperti africani. Sulla missione si veda: J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004; N. Sánchez Durá, H. G. López Sanz, *La Misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti y el fantasma de África*, PUV, Valencia, 2009; L. Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, Londra, Routledge, 2012.

cinematografico nello specifico – coerente, compatto, che si compone di repliche reiterate di stereotipi o di repertori figurativi fissi, bensì con un fenomeno in lenta ma continua trasmutazione che si alligna in tutta la storia dell'uomo (come ci ricorda l'origine greca del termine Oriente, l'attrazione/avversione tra Est e Ovest trova le sue prime ramificazioni già nella storia antica per poi spandersi, in un modo o nell'altro, in tutte le età storiche successive). Esso pratica dinamiche di reciprocità (l'attrazione/avversione è anche dell'«Est» (l'Asia lontana, il Medio Oriente) verso l'«Ovest» e non solo viceversa) e abbraccia conformazioni espressive sempre diverse anche in base alle specificità delle discipline artistiche nelle quali si diffonde (si contano fascinazioni orientali in tutte le forme artistiche: dall'architettura all'arti figurative, dalla letteratura alla musica, dal teatro alle arti decorative, dal cinema alla danza)⁴. Insomma, se proprio si vuole considerare il fascino per l'Oriente come un unico fatto culturale, sarà necessario non cercarne l'omogeneità, la continuità, la convergenza, bensì la parcellizzazione, la sfaccettatura e la dispersione delle sue manifestazioni. Serve una preghiera distraente per un costruito volatile.

Accostandoci al contenuto del testo leirisiano, ci imbattiamo in un secondo aspetto utile da delineare e che potremmo definire «la necessità del fallimento del viaggio». Leiris, si sarà notato, descrive l'incontro con l'alterità come un'esperienza fallimentare, rovinosa e, insieme, come innesco per nuovi viaggi e nuovi incontri. In altre parole, per l'etnografo francese – ma egli non è certo il solo – l'alterità anelata, scaturita da un'insoddisfazione acuta per la propria condizione, da un desiderio di avventura, di evasione, di erotismo e, non ultimo, da un bisogno di conoscenza, si rivela ben presto un'alterità negata o deludente o inafferrabile, motivo di scacco, 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?»). Un fallimento che, come si accennava poc'anzi, acquista nelle parole della *prière* i tratti di un'ammissione d'irrequietezza 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, smacco continuo. Alludendo al pensiero di Benjamin potremmo addirittura considerare il viaggio di Leiris – e per estensione le forme di

⁴ A tal proposito ci si rifaccia a P. Amalfitano, L. Innocenti L. (a cura di), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Roma, Bulzoni, 2007, 2 voll.

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 indiani: i sentimenti provati – la partecipazione simpatetica 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 teorie di James Clifford (che, non a caso, si è occupato di Leiris, di Victor Segalen e di altri viaggiatori/etnografi di questo periodo), per le quali l'antropologia contemporanea si realizza nelle strade⁵, 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 indirettamente nega quella che Geertz chiama l'«interpretazione delle culture»⁶, e nonostante ciò non ferma il passo, anzi lo accelera, lo disperde, come se visse anch'egli in uno di quei non-luoghi teorizzati da Marc Augé⁷, ovvero in una delle aree di transito contemporanee dentro le quali l'identità delle persone si scioglie, si problematizza, si elude, si nega, o forse ancor di più in una delle «eterotopie di deviazione» teorizzate da Foucault, ovvero quei «luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili [...] spazi differenti, luoghi altri, [...], [nei quali] vengono collocati quegli individui il cui comportamento appare deviante in rapporto alla media e alle norme imposte»⁸. Ne consegue che qui si pratica un contatto che esiste e non può essere negato, ma il cui senso probabilmente è da ricercare nei processi che innescano al di fuori e oltre la relazione con il dato fenomenico *tout court*, ad esempio nei processi di scomposizione della propria soggettività e della presunta oggettività dello sguardo conoscitivo così bene articolati nella *prire*. Si recita insomma una preghiera che non anela un fine unico quando non ultimo da raggiungere, che non supplica l'utopia di un incontro riuscito, che non implora un orizzonte di significati omogenei da inseguire. Semmai sollecita una capacità di muoversi all'interno

⁵ J. 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).

⁶ C. Geertz, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973 (tr. it. *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987).

⁷ M. 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).

⁸ M. Foucault, "Des espaces autres" in Id., *Dits et écrits*, Parigi, Gallimard, 1994, pp. 752 - 762 (tr. it. "Eterotopie" in Id. *Archivio Foucault 3. 1978-1985, Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli Editore, 1998, pp. 311-312).

di territori di passaggio che acquistano la funzione dei «contro-siti» nel senso dato da Foucault a tale termine. Come specchi che riflettono la nostra immagine, i luoghi di transito di Leiris (e in parte quelli dei registi odeporici) sono spazi concreti ma al contempo virtuali (virtualizzati dagli immaginari che spingono al cammino), sono fattualità che sono localizzabili ma non è detto che siano anche presenza, radice, materialità.

Lo specchio, dopo tutto, è un'utopia, poiché è un luogo senza luogo. Nello specchio, mi vedo là dove non sono, in uno spazio irreali che si apre virtualmente dietro la superficie, io sono là, là dove non sono, una specie d'ombra che mi rimanda la mia stessa visibilità, che mi permette di guardarmi laddove sono assente: utopia dello specchio. Ma si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove sono; lo specchio funziona in questo senso come un'eterotopia poiché rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente reale, connesso con tutto lo spazio che l'attornia ed è al contempo assolutamente irreali poiché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo⁹.

In terza battuta, come peraltro indirettamente evidenzia quest'ultima citazione foucaultiana, ci convince della *prière* la parziale messa in discussione della dicotomia centro/periferia che inevitabilmente informa ogni movimento odeporico e ogni sguardo etnocentrico. Certo, anche il viaggio leirisiano, come ogni altro, ha un punto di partenza, individuabile come il «centro» identitario del viaggiatore (Parigi, la Francia), segue un tragitto che si spinge verso una serie di luoghi periferici (il Senegal, l'Etiopia, il Sudan, ecc.), e poi ritorna alla base, dunque definendo gerarchie di relazione, stabilendo posti tappa, campi d'insediamento e – pur nell'ottica etnografica che mira alla conoscenza attraverso la raccolta del reperti – logiche di spoliamento del diverso culturale ed etnico. Nondimeno, l'atteggiamento «surrealista» dello scrittore instilla dentro il fattuale una dimensione di disorientamento che, almeno in teoria e prevalentemente nel limitato orizzonte dell'espressione artistica e dell'iper-soggettività del registro diaristico, tende ad alterare o almeno a sfumare l'univocità dei rapporti di potere, il dominio del predominio, la centralità del centro e la perifericità della periferia. Si accentua, nell'esperienza odeporica (il viaggio), ma soprattutto nel suo modo di essere raccontata (il diario) e nel modo con cui si racconta il modo di raccontarla (la

⁹ *Ivi*, p. 311.

prière), quella caratteristica della modernità che Bernhard Waldenfels chiamava «fenomenologia responsiva»¹⁰, immaginando la costruzione dell'identità del singolo come un gesto reattivo e reagente, spesso imprevedibile, innanzi al materializzarsi dell'estraneo:

Con l'inizio dell'età moderna il grande ordine globale si frantuma, [...] si spezza la 'catena dell'essere', che un tempo collegava tutto con tutto, e il soggetto, nel quale l'ordine globale sembrava trovare il suo centro e cardine, si allontana gradualmente dal centro. Questa frantumazione della ragione e questo decentramento del soggetto appartengono alle avventure della modernità occidentale. Tali avventure [...] durano già da tempo; tuttavia, solo nel XVIII e nel XIX secolo e in maniera definitiva nel XX secolo l'estraneo penetra espressamente e irrevocabilmente nel nucleo della ragione e nel cuore stesso di ciò che è il proprio. La sfida lanciata da un estraneo radicale, rispetto al quale ci vediamo confrontati, significa che non c'è alcun mondo in cui siamo completamente a casa nostra e che non c'è alcun soggetto che sia padrone in casa propria¹¹.

Secondo Waldenfels l'estraneità è una dimensione originaria dell'esperienza umana, è un «non sentirsi mai del tutto padroni a casa propria» che dipende dalla relazione con quegli elementi del fattuale di cui il «proprio» (ovvero il soggetto) non può «appropriarsi». L'estraneo appare, per il filosofo tedesco, a un tempo allettante e minaccioso. «Minaccioso poiché l'estraneo fa concorrenza al proprio e rischia di sopraffarlo; allettante poiché l'estraneo risveglia possibilità che risultano più o meno escluse dagli ordinamenti della vita propria»¹². Quella descritta da Waldenfels, a ben vedere, è l'ambivalenza che vive in prima persona Leiris, con un cambio di paradigma non secondario. Nella vicenda dell'etnografo francese, e nei suoi colleghi viaggiatori, si assiste a un muoversi *verso* l'estraneo, dunque non un «accoglierlo» a casa propria, ma un «farsi accogliere» a casa sua. Ne consegue una perdita di centralità del soggetto, che diventa estraneo a casa dell'estraneo, dentro una dinamica di alterazione delle logiche di relazione che ha però esiti imprevisi, a causa della biunivocità della condizione di estraneità dei soggetti implicati e, infine, alla doppia irriducibile inaccessibilità che caratterizza la dimensione dell'incontro. La lettura di Waldenfels che fa Fabio Ciaramelli può risultare utile per rafforzare quanto andiamo dicendo:

¹⁰ Sulla fenomenologia responsiva si veda: B. Waldenfels, *Antwortregister*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1994 e, in italiano, B. Waldenfels *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 2006 (tr. it. *Fenomenologia dell'estraneo*, Milano, R. Cortina, 2008).

¹¹ B. Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Suhrkamp Verlag, Francoforte, 1997, pp. 16-17 (tr. it. *Politiche dell'estraneo. L'istituzione del moderno e l'irruzione dell'altro*, Ombre Corte, Verona 2012). Il testo citato proviene dalla prefazione del libro curato da Ferdinando Menga, *L'istituzione e l'estraneo. Elementi di una fenomenologia del politico nella riflessione di Bernhard Waldenfels*, p. 10.

¹² *Ibidem*.

L'estraneità, considerata come inaccessibilità immediata, va intesa come un'impossibilità fornita d'un contenuto positivo. [...] Lungi dal presupporre l'appropriazione preliminare del proprio, l'inaccessibilità immediata dell'estraneo scuote la presunta indipendenza del proprio, la sua immaginaria coincidenza immediata con sé. L'ambiguità della reazione all'estraneo è inevitabile, sempre oscillante tra gli estremi della curiosità e del fastidio, dell'integrazione nel proprio e della dissoluzione del proprio. La radice di questa peculiare ambivalenza affettiva, cioè di questa oscillazione tra fascino e minaccia cui l'esperienza dell'estraneo è in quanto tale connessa è ciò che l'accomuna al "sacro" e al "perturbante"¹³.

Il «proprio» di fronte all'«estraneo» viene scosso nella convinzione di vivere una presunta autonomia e omogeneità, condizione che si rivela frutto di proiezioni e autoinganni. Da qui il senso del perturbante, del disorientamento, dell'alterità dei confini, ancora più accentuata se tale dinamica si reifica durante il viaggio, durante il movimento. Ci ritorneremo.

Avvicinamenti, approssimazioni, seduzioni

Si è detto poche pagine fa che questo capitolo voleva presentarsi come una sorta di documento di «responsabilità editoriale», un'introduzione paratestuale nella direzione data dal foglio volante de *L'Afrique fantôme*. A ben vedere, le tre caratteristiche qui sopra evidenziate – volatilità/dispersività, fallimento come innesco per nuovi viaggi, messa in discussione della relazione gerarchica centro/periferia – rappresentano un *trait d'union* tra il contenuto di questo volume, l'impostazione metodologica scelta per la ricerca e il soggetto che abbiamo deciso di studiare. Nel delineare questa sorta di gioco di specchi e di reciproche assimilazioni c'è – non troppo nascosto – il desiderio di trasformare in forza speculativa quella che rappresenta, a tutti gli effetti, la debolezza insita nel tracciato analitico intrapreso. Come scritto qualche riga fa, alla luce delle ricerche svolte sui singoli film qui riuniti, abbiamo maturato la convinzione di una difficile collazione tra i testi, almeno sul piano delle corrispondenze dirette e dei riferimenti immediati (ad esempio tra strategie configurative scelte, luoghi di viaggio frequentati, contesti sociali-politico-ideologici di riferimento). Non abbiamo a che fare con pellicole che appartengono a un genere prestabilito e dall'identità solida (ad es. il film d'avventura, il melodramma, il *roadmovie*, ecc...) né che partecipano a un movimento cinematografico coeso come nel caso (pur parziale) del Neorealismo o della *Nouvelle Vague*, dunque

¹³ F. Ciaramelli, *La distruzione del desiderio. Il narcisismo nell'epoca del consumo di massa*, Bari, Edizioni Dedalo, 2000, pp. 106-107.

con opere raffrontabili tra loro nel segno di una tassonomia. Se i titoli qui studiati condividono, in modi epidermici, la dinamica del viaggio, nondimeno conservano tratti specifici, personali e radicali, seguono traiettorie centrifughe, adottano stilemi e registri ampiamente variabili.

Come avviene per il diario di Leiris, il fallimento di un'iniziale ipotesi di ricerca non ci ha spinto ad arrestare il cammino, bensì a riprenderlo adottando alcune cautele e direzioni di marcia tra loro eterogenee. Si è innanzi tutto scelto di concentrarci – nella seconda parte della tesi, intitolata *Avvicinamenti* – su «microstorie», presentando approfondimenti di taglio essenzialmente storico/descrittivo dedicate alle vicende produttive che hanno portato alla realizzazione delle pellicole odepatiche moderniste. L'idea è stata di avvicinarsi progressivamente al tema discusso affrontando, uno per volta, la genesi e la storia dei singoli film di viaggio, offrendo al lettore un quadro generale del fenomeno attraverso la presentazione di alcune tessere che scoprirà essere talora giustapponibili talora no, ognuna indipendente e autonoma dalle altre, ognuna ricondotta a una propria narrazione generativa. I focus così concepiti hanno inteso valorizzare le specificità dei viaggi e soprattutto ripercorrere i tragitti compiuti dai registi e dalle loro troupe con lo scopo di individuare le tracce lasciate durante il cammino. Intendiamo per tracce, o per impronte, sia i riferimenti concreti a luoghi, situazioni, ambienti, circostanze vissuti e attraversati in prima persona dai cineasti (desumibili da fonti dirette e indirette – testi critici, testi autobiografici, testi biografici – e/o catturate dall'occhio della macchina da presa e riconfigurate come diario audiovisuale di viaggio), sia le questioni teoriche che gli stessi film sollevano in particolar modo riguardo i temi dell'alterità, dell'esotismo/orientalismo, dell'estraneità. Come avremo modo di vedere, alcuni nodi problematici qui identificati si riveleranno comuni a più film (ma mai a tutti), mentre altri resteranno confinati nei perimetri di pertinenza della singola produzione. Essi potranno riguardare ad esempio aspetti di natura tecnica (la collocazione della macchina da presa nei «luoghi dell'altro», l'uso ambivalente di immagini ibride, sintetiche o di repertorio, la scelta di affidarsi a registri finzionali o documentaristici o sperimentali, la reificazione o meno dell'autore nella diegesi), oppure ambiti di orientamento relazionale (l'approccio didattico/maieutico con l'alterità, i modi configuranti vicinanza e/o distanze tra culture allogene e indigene, l'attrazione per l'«altro» nell'alveo della sessualità, o del rituale, o dello spirituale); potranno concernere questioni di carattere

rappresentativo (l'ambivalenza dell'immagine esotica, la «comodità» dello stereotipo, la ricerca dello specifico etnico, la funzione dell'attore) oppure di respiro autobiografico (l'immaginario infantile del viaggiatore, il ruolo della memoria, i ventaglio di sentimenti provati); potranno veicolare considerazioni di valore estetico (il recupero dell'orientalismo pittorico europeo, il piacere dell'arte o della scultura indigena, le dinamiche intertestuali e metadiscorsive interne ai testi), oppure arroccarsi alle contraddizioni ideal-tipiche del culturale (l'ideale della vita agreste, i legami con il mito, le aporie della modernizzazione) e così via.

Aggiungiamo un'altra precisazione: ogni approfondimento è assegnato, per comodità, a capitoli suddivisi per aree geografiche (India, Cina, Giappone e resto del continente asiatico) ed elaborato seguendo un unico format che faciliti tanto eventuali, parziali e solo successive comparazioni, soprattutto sul fronte della cristallizzazione di certi itinerari di viaggio, quanto differenze e peculiarità di ogni tragitto. Senza transizioni che facciano sfumare un'esperienza produttiva nell'altra, senza avanzamenti diacronici, senza progressività evenemenziali, le «mappe» disegnate possono essere ripercorse dal lettore in maniera libera e autonoma, secondo raggruppamenti che seguono criteri di lettura anche alternativi a quello da noi preferito: si potrà ripercorrere ad esempio in serie i film di un medesimo autore, oppure quelli che appartengono a un medesimo genere o registro (film documentario, sperimentale, film diaristico, ecc...), o ancora quelli che appartengono a una determinata stagione cinematografica (gli anni Cinquanta, il Sessantotto) e così via. Detto altrimenti: ci si potrà costruire un proprio percorso di viaggio nei viaggi¹⁴.

Declinate le «mappe» nella direzione pendolare di un fallimento che sospinge egualmente alla pluralità dei cammini, abbiamo deciso di comporre le successive parti del lavoro sperimentando le altre due caratteristiche individuate nella preghiera leirisiana: la volatilità/dispersione su un versante,

¹⁴ Se c'è un rammarico nella struttura «pendolare» adottata – ovverosia nella decisione di compiere tante spedizioni isolate quante sono i film studiati per poi ritornare ogni volta alla base e ripartire per una nuova «scorriera» – riguarda la relativa «povertà» dell'apparato storico-testimoniale riprodotto a supporto dei singoli approfondimenti. La sintesi del contesto dentro il quale si sono realizzate le produzioni filmiche qui riunite si è rivelata una scelta obbligata per almeno due ragioni: da una parte per riuscire a dare «voce» e valore ai reali itinerari odeporici, ovvero a quell'insieme di tragitti scelti, tappe e città attraversate, incontri esperiti, atteggiamenti adottati che si possono tastare con mano solo attraverso la ricostruzione minuziosa ed estesa delle sinossi filmiche, qui considerate come un luogo proto-narrativo ideale per sentire fisicamente la fatica di un cammino e per imbattersi nella prevedibilità o nell'imprevedibilità dell'esperienza odeporica; dall'altra parte per poter garantire una estensione sostenibile al volume, per cercare di evitare – come forse non siamo riusciti a fare – una monumentalità del testo esagerata e, dunque, improduttiva.

la perdita di relazione centro/periferia sull'altro. L'impostazione dei successivi capitoli si presenta, infatti, come una specie di compilazione duttile e parzialmente dispersiva di alcune argomentazioni tra loro raccolte e abbinare per echi e risonanze, senza mai cercare un moto centripeto verso un nucleo di indagine definito e stabile. Al contrario, si sono individuati alcuni nodi problematici – relativamente alle questioni sopra accennate: la relazione con l'«altro» e l'«alterità», lo sguardo etnografico ed etnocentrico, la posizione dell'«autore», la questione della *mimesis*, lo spazio della finzione, la (in)consapevolezza modernista – e si sono percorsi in tutta la loro estensione speculativa, accogliendo le gibbosità del terreno, accettando di compiere deviazioni di marcia, arrestandoci in alcuni punti «panoramici». La terza parte – intitolata *Approssimazioni* – ha raccolto così alcune riflessioni sulla produttività dello spazio timico insito nella dinamica del viaggio, in modo particolare sul valore relazionale affidato all'alveo dell'impressionistico, del malinteso, dello stereotipo, dell'approssimato (in tutte le sue accezioni). Optando, causa obbligo di sintesi, per l'indagine di soli tre casi studio, ovvero quelli di Rossellini e Pasolini in India e Antonioni in Cina (scelti per ragioni di omogeneità culturale, anche se i medesimi discorsi potevano abbracciare le vicende produttive di altri cineasti), si è constatata quanta importanza abbia giocato nella proliferazione di determinate e nient'affatto scontate percezioni dell'alterità, il profilo autoriale, autorevole e sociale assegnato ai suoi protagonisti. In estrema sintesi, abbiamo notato un portato «soggettivante» fatto di atteggiamenti, prese di posizioni, convinzioni politico/ideologiche, bisogni identitari, che si è scontrato con un portato «oggettivante» fatto di paradigmi culturali cristallizzati, contingenze di viaggio, negoziazioni imprevedute, dalla cui conflittualità è stato possibile evincere, plasticamente, la fruttuosità dell'approccio semio-pragmatico teorizzato e praticato da Odin, grazie al quale la tensione verso l'immanenza del testo non si scontra mai, ma convive e dialoga con la sua pragmatica¹⁵; o ancora, su altri piani, la produttività di quella «fenomenologia responsiva» così come l'ha intesa Waldenfels, fatta di reazioni, prese in carico, collocazioni nei discorsi della/sulla diversità in modi eterogenei e del tutto impreveduti¹⁶. Nella quarta parte del volume – intitolata *Seduzioni* – si sono invece dispiegati dei ragionamenti direttamente legati alle forme e ai modi della

¹⁵ R. Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011 (tr. it. *Gli spazi della comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, Bologna, Editrice La Scuola, 2013, pp. 17-32).

¹⁶ A tal proposito, oltre ai testi già citati nei precedenti capitoli si rinvia a F. G. Menga, *La "passione" della risposta. Sulla fenomenologia dell'estraneo di Bernhard Waldenfels*, «AUT AUT», n. 316-317, 2003, pp. 209-237.

rappresentazione esotico/orientalista, elaborando ipotesi di lettura sulle forme narrative del film odepórico, sull'uso della voce extradiegetica, sull'importanza dei processi di finzionalizzazione della rappresentazione dell'«altro», sul valore etnografico – se ne esiste uno – dell'esperienza sul/in campo (intendendo campo sia in termini etnografici che cinematografici) dei registi odepóricos.

Non si cerchi un principio coagulante dei discorsi, salvo che non si voglia valutare uniformante la determinazione di muoversi nelle periferie delle immagini, dei formati e delle esperienze, oppure la scelta di trasferire l'approccio semio-pragmatico (o la fenomenologia responsiva) su un mesocosmo teorico che s'innalza parzialmente dalla materialità del film. Non si cerchi neppure una coesione degli approcci assunti. Contrariamente a quanto solitamente fanno gli studi di area, sottoponendo un oggetto di studio a uno sguardo disciplinare omogeneo e strutturato, qui si è preferito affidarsi a una letteratura eterogenea e sfaccettata per cercare di mantenere fitto e ricco di spunti significanti un fenomeno a sua volta impostato – ci venga perdonata la ripetizione di un punto nondimeno decisivo – sulla dispersione, la marginalità, la volatilità degli assunti. Ci è sembrato utile, in altre parole, sottomettere i film studiati a un ventaglio di letture eteroclitiche che cercasse di attualizzarne i discorsi, sottraendoli alle contingenze storiche in cui sono nati e spesso all'impostazione ideologica che ne ha determinato la genesi, lasciando che fossero le problematiche sollevate a costruirsi una propria «semiosfera» di riferimento, a cercarsi le proprie fonti e le proprie autorità discorsive di riferimento: parti del testo saranno pertanto attraversate da alcune teorie dell'«altro» emerse in ambito filosofico o linguistico, altre saranno influenzate da posizioni maturate all'interno dell'antropologia «postmoderna», altre restituiranno l'eco degli studi narratologici dedicati ai cosiddetti «mondi immaginari», altre ancora anetteranno ricerche di stampo cognitivista declinate però sul fronte delle ricezioni delle immagini della diversità, altre ancora interrogheranno nuovamente le teorie ontologiche del cinema, altre infine seguiranno i tracciati di alcuni *cultural e postcolonial studies* e così via. La reticolatura così prodotta ambisce a sorreggere e rendere credibili e resistenti attività di comparazione filmica che rischierebbero, di fronte a un'unica prospettiva metodologica, di cadere in essenzialismi o in eccessive semplificazioni. Detto altrimenti: cambiare sguardo, alternare analisi di prossimità e ragionamenti astrattivi, è diventato, con il procedere della scrittura, quel grimaldello

capace di mettere in salvo il testo dalla lusinga dell'approccio finalistico o dall'abitudine rassicurante alla tassonomia.

Un cinema acc(id)entato

Volatile, dispersivo, pluriscopico. Il testo non è solo fruibile in più direzioni, alle periferie dei costrutti e delle discipline, ma segue un tracciato acc(id)entato. Scegliamo questo gioco di parole come passaggio conclusivo del capitolo perché vogliamo richiamare un lavoro di Hamid Naficy, piuttosto celebre almeno in ambito statunitense, dedicato al cinema della diaspora, al cinema migrante, al cinema dell'esilio. In *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Naficy raccoglie e racconta il lavoro di un numero piuttosto cospicuo di registi cinematografici che lavorano nel cosiddetto cinema indipendente americano e che hanno origini straniere, nati e cresciuti in modo particolare in ex colonie del vicino e del lontano Oriente. Uniti dall'esperienza dell'esilio, della migrazione o della diaspora, i film-maker studiati da Naficy – tra cui si annoverano personalità come Trinh T. Minh-ha, Mitra Tabrizian, Amir Naderi, Atom Egoyan, Sohrab Shahid-Saless, Andrei Tarkovskij, Jonas Mekas, ma anche i «nostri» Chris Marker e Joris Ivens – adottano strategie narrative e formali simili, enfatizzando gli aspetti politici insiti nei racconti portati in scena, oppure il nodo dell'identità culturale/etnica dei loro personaggi, o ancora il valore della memoria (richiamata spesso in senso nostalgico). Usufruiscono – sempre secondo lo studioso iraniano – di modi di produzione tra loro paragonabili nel segno dell'artigianalità, del *low budget*, e dell'autosufficienza economica, giocano con la polisemantica che offre loro la conoscenza di più lingue, comunicano per frammenti, per epistole, per giochi ironici e autoriflessivi. Nei loro film affrontano tematiche a loro vicine come quelle dell'esilio, del viaggio, del confine, dei conflitti tra identità individuali e collettive. Evidenziano, nelle forme filmiche adottate, i caratteri dell'ibrido, si fondano sulle proprie esperienze autobiografiche di natura dislocata e diasporica. Naficy chiama i prodotti realizzati da quest'insieme di cineasti, dei film «accentati» e così motiva la definizione:

If the dominant cinema is considered universal and without accent, the films that diasporic and exilic subjects make are accented. [...] [T]he accent emanates not so much from the accented speech of the diegetic characters as from the displacement of the filmmakers and their artisanal production modes. [...] Accented films are interstitial because they are created astride and in the interstices of social formations and cinematic practices.

Consequently, they are simultaneously local and global, and they resonate against the prevailing cinematic production practices, at the same time that they benefit from them. As such, the best of the accented films signify and signify upon the conditions both of exile and diaspora and of cinema. They signify and signify upon exile and diaspora by expressing, allegorizing, commenting upon, and critiquing the home and host societies and cultures and the deterritorialized conditions of the filmmakers. They signify and signify upon cinematic traditions by means of their artisanal and collective production modes, their aesthetics and politics. of smallness and imperfection, and their narrative strategies that cross generic boundaries and undermine cinematic realism¹⁷.

Per lunghi tratti, *Accented Cinema* ha rappresentato un punto di riferimento importante per immaginare le potenzialità e prevenire i limiti del nostro lavoro. In fondo gli argomenti individuati da Naficy sono simili a quelli qui recuperati e le esperienze di viaggio dei registi modernisti assomigliano, almeno in parte, a quelle dei cineasti migranti, esiliati, della diaspora. Per di più, l'impostazione del lavoro (con singole analisi di film mescolate a discorsi teorici e a ricostruzioni di contesti storici e culturali), le parole d'ordine scelte, le sensibilità verso certi modi di produzione o verso la problematicità del costruito autoriale, possono essere considerate condivisibili anche da chi scrive. Nondimeno, con il passare del tempo e l'accumularsi di esperienze di lettura e di visione, si pensò più utile collocare questo studio su posizioni parzialmente diverse da quelle assunte da Naficy, per varie e fondate ragioni. Intanto perché lo studioso iraniano, nonostante affermi in più punti l'estrema eterogeneità del suo soggetto (per certi versi ancora più spiccata del nostro), dimostra egualmente di voler costruire una tassonomia dei film «accentati» suddividendoli in sottogruppi e individuando modi di rappresentazione univoci¹⁸. Egli propone quello che Claudia Barrucca considera giustamente «un lavoro di definizione e classificazione che ci ricorda quel *labelling* che è teoricamente e metodologicamente vicino all'essenzialismo»¹⁹. Qui si cerca di andare in altre direzioni. Non vi è nessuna tassonomia, nessun sottogruppo, nessuna catalogazione e quando alcune pellicole vengono sospinte al dialogo reciproco, nei capitoli successivi o in quelli precedenti si cerca di proporre un diverso modo di riunire e confrontare i saperi (e quegli stessi film). In seconda battuta, affermando – pur con qualche doverosa sfumatura – la preminenza

¹⁷ H. Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001, pp. 4-5.

¹⁸ Ad esempio scrive: «My contention is that although there is nothing common about exile and diaspora, deterritorialized peoples and their films share certain features, which in today's climate of lethal ethnic difference need to be considered, even emphasized». Cfr. Naficy, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹ C. Barrucca, *Le rappresentazioni cinematografiche dell'Altro nell'Europa mediterranea*, Università degli studi di Roma III, p. 112 (phd thesis).

dell'intenzionalità dell'autore rispetto agli altri elementi che compongono l'orizzonte significativo di una pellicola e proponendo una pressoché assoluta adesione tra le vicende autobiografiche di un regista, le tecniche di produzione adottate, i tratti tematici salienti dei rispettivi lavori, Naficy si colloca all'interno di quel versante di saperi che vede nell'«autore» un ente consapevole, cosciente, perfettamente autocentrato nella gestione delle dinamiche di produzione di senso.

Although many of their films are authorial and autobiographical, I problematize both authorship and autobiography by positing that the filmmakers, relationship to their films and to the authoring agency within them is not solely one of parentage but also one of performance. However, by putting the author back into authorship, I counter a prevalent postmodernist tendency, which either celebrates the death of the author or multiplies the authoring effect to the point of de-authoring the text. Accented filmmakers are not just textual structures or fictions within their films; they also are empirical subjects, situated in the interstices of cultures and film practices, who exist outside and prior to their films²⁰.

Ricordando, per inciso, che sono parecchi i cineasti esiliati o gli immigrati di seconda generazione che hanno lavorato o che lavorano tutt'ora nell'industria hollywoodiana (dai «classici» Lang, Sternberg, Hitchcock, Wilder, ai «moderni» Bogdanovich, Coppola, Scorsese, De Palma, Cassavetes, fino ai più recenti Boyle, Forster, Woo, Lee), non possiamo non notare un altro fatto: assegnare *sine die* un «accento» ai registi di origini non americane che decidono di lavorare nel circuito cosiddetto «indipendente» significa in qualche modo bollarne l'identità, timbrare un profilo etnico, forse spiccato in alcuni dei registi considerati, ma evidentemente non esclusivo di percorsi estetici complessi e di spazi di comunicazione che vanno oltre la dimensione inter-culturale. Il termine scelto da Naficy ha certamente il merito di sottolineare la strategia di affermazione della propria «voce» da parte dei registi-migranti, con il proposito di dare una risposta affermativa alla celebre questione posta da Gayatri Spivak sul silenzio dei subalterni (la domanda «Can the subaltern speak?»²¹ ha ricevuto sempre risposte negative da parte della studiosa di origini bengalesi ed è stata comunque oggetto di un grande dibattito negli studi postcoloniali²²), nondimeno nasconde un approccio che rischia di essere «segregazionista», ovvero di confinare in categorie più o meno chiuse e «rassicuranti» (il cinema indipendente, il film d'arte, l'«autore cosciente»), film-makers che magari

²⁰ Naficy, *op. cit.*, p. 4.

²¹ G. C., Spivak "Can the Subaltern Speak?" in C. Nelson, L. Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

²² Sulla questione della subalternità e sul dibattito innescato dalla domanda di Spivak si veda in particolare R. C. Morris (a cura di) *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, New York, Columbia University Press, 2013.

anelerebbero altri destini professionali rispetto a quelli offerti dal cinema underground o che semplicemente preferirebbero essere giudicati non in base all'origine culturale ed etnica della propria famiglia.

Si aggiunga che nel nostro caso, come vedremo, la parola del subalterno o del nativo sarà di fatto negata dalle strategie narrative adottate dai registi, nonché dalle logiche produttive imposte dal tipo di tecnologie allora adottate (cineprese in 16 mm., sistemi di registrazione del suono rudimentali, ecc.) e da situazioni ambientali complesse. Ecco perché preferiamo chiudere il capitolo con l'idea di affrontare un tipo di cinema non accentato, bensì «accidentato». Usiamo questo termine in molte delle sue accezioni. Avremo a che fare con un cinema, anzi meglio, un insieme eterogeneo di film irregolare, diseguale, sconnesso, impervio, accidentato, nelle forme, nei metodi di produzione, nelle narrazioni scelte, nei temi affrontati. Una serie di film fatta che è composta per la verità da singoli «accidenti», ovvero da avvenimenti imprevisi, talvolta spiacevoli, altre volte fastidiosi o semplicemente irrequieti, propri della contingenza di una pragmatica del segno a cui, solo in seconda battuta, una sorta di fenomenologia responsiva può cercare di ricondurre a costrutti teorici più o meno coesi e condivisi. Un gruppo di pellicole composte di «accidenti» anche nel senso aristotelico-scolastico del termine inteso come «determinazione o qualità che non appartiene all'essenza di un oggetto»²³, ma che si affianca alla sostanza di un ente, evidenziandone la natura processuale, le forme del divenire, tingendo la sua polisemanticità di coloriture non sempre tra loro armoniche. Un «accidente» dunque lontano, per quanto possibile, dalla lusinga dell'essenzialismo e dall'illusione di relazionarsi con un solo oggetto o con una sola categoria analitica, scegliendo una sola e giusta prospettiva di sguardo.

²³ Definizione tratta dal dizionario di filosofia Treccani edizione 2009. Voce consultata: «accidente».

Seconda parte

Avvicinamenti

Mappe di viaggi prevedibilmente inattesi

Cap. 5. Mappe, viaggi e intersezioni.

Ci troviamo immediatamente di fronte a uno strano paradosso: è il planisfero che appare minuscolo e il mondo vasto, o è vero l'inverso, ed è il planisfero che appare vasto mentre il mondo è minuscolo? Perché, confidando nella modernità dei trasporti, ogni luogo può essere ormai raggiunto in tempi molto decorosi, nonostante la sua natura e distanza. I luoghi anticamente più remoti (l'India di Marco Polo, l'Africa di René Caillié, l'Oriente di Nerval, l'Oceania di Bougainville) oggi possono essere raggiunti per vie d'accesso tracciate su mappe ormai definitivamente prive di chiazze bianche. Qualsiasi destinazione è diventata accessibile: è solo questione di tempo. In questo campo del possibile, come scegliere un luogo? E quale? A quale rinunciare? E per quali ragioni? Tra le combinazioni pensabili, quali prediligere e perché?

Michel ONFRAY. *Théorie du voyage: Poétique de la géographie*

Grand Tour

Con l'espressione «Grand Tour» solitamente ci si riferisce alla tradizione dei viaggi di formazione che i giovani benestanti di origine anglosassone, fiamminga, tedesca o francese – a partire almeno dal Diciassettesimo secolo in avanti – compivano nell'Europa meridionale e in Italia in particolare, con lo scopo di affinare il proprio senso estetico attraverso lo studio sul campo dell'arte classica, apprendere le buone maniere frequentando l'alta società e acquisire le astuzie dell'attività politica. Si trattava per lo più di spostamenti non dettati da contingenze, bisogni alimentari o altre necessità pratiche e che, generalmente, seguivano itinerari predeterminati, all'interno dei quali alcune città (Firenze, Roma, Bologna, Venezia), alcuni siti archeologici (Pompei, Paestum, la Grecia antica), alcuni particolari ambienti naturali (le montagne della Svizzera, il mare della Sicilia, il Vesuvio e il golfo di Napoli) costituivano altrettante tappe del viaggio dalle quali spesso non si poteva prescindere. Il *Grand Tour* era, in altre parole, un'esperienza di turismo colto che non mirava solo all'osservazione di monumenti, chiese o musei, bensì che anelava una conoscenza profonda dei siti visitati. Si trattava di un rito sociale codificato: metteva alla prova la futura classe dirigente di un paese, ad esempio nelle sue abilità di adattamento a situazioni e condizioni di vita (relativamente)

«disagiate» e «difficili» come quelle che caratterizzavano il sud dell'Europa, e collocava dentro un perimetro prestabilito – e pertanto controllabile – un'esperienza di evasione individuale dalle regole comuni. Irreggimentava l'esperienza, lo sguardo, il linguaggio dell'alterità. Riproduceva luoghi comuni rendendoli luoghi in comune. Lo dimostrano, tra le altre cose, i risultati artistici di quei viaggi. Quando a mettersi in viaggio sono romanzieri o artisti, la tradizione della letteratura odepórica o della pittura di paesaggio viene arricchita sì, ma in modi uniformi e ripetitivi, almeno per ambienti raffigurati, repertori stilistici e retorici adottati, sensibilità ed emozioni comunicate¹.

Se *Grand Tour* è un termine che generalmente indica il viaggio nei paesi dell'Europa meridionale, in verità, anche grazie alla sempre più estesa colonizzazione dell'Asia (e dell'Africa) da parte di stati europei (Inghilterra, Francia, Olanda, Portogallo su tutti) esso può essere agevolmente esteso anche ad altre aree geografiche e, in particolare, a quelle di cui qui ci occupiamo. Dalla fine del Settecento, grazie ad alcuni eventi di una certa rilevanza storica (la campagna in Egitto e in Siria condotta da Bonaparte nel 1798, la conquista francese dell'Algeria tre decenni dopo, le guerre dell'Oppio a metà Ottocento e la conseguente riapertura dei commerci con la Cina e, dopo la restaurazione Meiji, con il Giappone, l'inaugurazione del Canale di Suez nel 1869, eccetera), si assiste a un lento, ma costante intensificarsi delle spedizioni di viaggiatori europei verso Oriente, con un'attenzione particolare verso quelli paesi asiatici dalle antiche tradizioni culturali come Israele, Iran, India, Cina, Giappone². Se i protagonisti di queste spedizioni non sono dei giovani rappresentanti delle aristocrazie del Vecchio Continente, appartengono comunque agli strati elevati delle rispettive società: funzionari ministeriali, militari, diplomatici, etnografi, professori, scrittori, politici. Si tratta di personalità capaci, grazie alla loro cultura, di trasferire l'esperienza del viaggio in un'esperienza narrativa ed estetica. Così, non solo la tradizione del viaggio nell'Europa continentale, ma anche quella nelle regioni asiatiche e africane annovera come protagonisti, nel corso dei decenni e dei secoli, luminari, artisti, intellettuali europei che non sfigurerebbero in un ipotetico pantheon

¹ Riferimenti bibliografici: C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Milano, Electa, 1992; C. Hibbert, *The Grand Tour*, Londra, Weidenfeld and Nicholson, 1987; G. Botta (a cura di), *Cultura del viaggio*, Milano, Unicopli, 1989; C. De Seta, *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, Milano, Electa, 2001; J. Black, *The Grand Tour*, Londra, Routledge, 1985.

² Per uno sguardo introduttivo sul fenomeno si rimanda a A. Brilli, *Il viaggio in Oriente*, Bologna, Il Mulino, 2012. Altre letture utili possono essere G. Bossi, *Immaginario di viaggio e immaginario utopico. Dal sogno del paradiso in terra al mito del buon selvaggio*, Udine, Mimesis, 2003; B. Parry, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londra, Routledge, 1992; G. Borsa, *La nascita del mondo moderno in Asia Orientale. La penetrazione europea e la crisi delle società tradizionali in India, Cina e Giappone*, Milano, Rizzoli, 1977.

transnazionale di grandi viaggiatori. Ne ricordiamo solo alcuni, i più noti. Si può partire ad esempio da François-René de Chateaubriand il cui *Itinéraire de Paris à Jérusalem* rappresenta il resoconto di un viaggio compiuto a inizio Ottocento in Egitto, Palestina e Asia minore³; o da George Gordon Byron il cui poema *Childe Harold's Pilgrimage* restituisce tracce dei suoi trascorsi in Albania, Grecia, Turchia tra il 1809 e il 1811⁴; o da Alphonse de Lamartine che scrive *Impressions, souvenirs, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833* (poi successivamente intitolato *Voyage en Orient*) come una trasposizione letteraria degli appunti dei suoi viaggi in Libano, Siria e nella Terra Santa⁵. Si può poi citare una volta ancora Gérard de Nerval anch'egli autore di una raccolta di testi intitolata *Voyage en Orient*, frutto di un'esperienza odepórica trascorsa in Egitto, in Libano, in Siria e in Turchia nel 1843⁶; oppure Gustave Flaubert che insieme al giornalista e scrittore Gautier Du Camp trascorre un lungo soggiorno in Egitto, in Libano, in Terra Santa, in Libia, in Siria, ad Atene e nel Peloponneso, catturando esperienze e atmosfere che ritorneranno – nell'articolazione della fiction – in diversi romanzi (tra cui bisogna menzionare almeno *Salammbô* e *La Tentation de Saint Antoine*), prima di essere catturate in maniera «documentaria» nella pubblicazione postuma delle corrispondenze e delle note di viaggio (*Voyage en Orient: 1849-1851*)⁷; oppure Théophile Gautier famoso per il suo *Voyage en Espagne* (1843), ma con trascorsi anche in Turchia, in Algeria, in Egitto⁸. Meriterebbero una menzione anche quei viaggiatori che trascorrono soggiorni all'estero non nei paesi che si affacciano sul Mediterraneo ma anche in quelli più distanti.

Con i primi anni del Novecento e la sempre più estesa rete di rapporti politico/diplomatici, commerciali ed economici tra i continenti, essi aumentano considerevolmente di numero. Il

³ F. R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris a Jerusalem et de Jerusalem a Paris, en allant par la Grece, et revenant par l'Egypte, la Barbarie et l'Espagne*, 3 Voll., Parigi, Le Normant, 1811 (tr. it. *Itinerario da Parigi a Gerusalemme e da Gerusalemme a Parigi andando per la Grecia e ritornando per l'Egitto, la Barberia e la Spagna*, Milano, Sonzogno, 1820).

⁴ G. G. Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, Londra, J. Murray, 1818 (tr. it. *Il pellegrinaggio del Giovine Aroldo*, Genova, Tipografia Arcivescovile, 1836).

⁵ A. de Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833 ou Notes d'un voyageur*, Bruxelles, J. P. Meline, 1835 (tr. it. *Rimembranze di un viaggio in Oriente*, Milano, Pirota e C., 1835).

⁶ G. de Nerval, *Voyage en Orient*, Parigi, Charpentier, 1851 (tr. it. *Viaggio in Oriente*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1917).

⁷ G. Flaubert, *Salammbô*, Parigi, Charpentier, 1962 (tr. it. *Salammbô*, Napoli, Bideri, 1904); Id., *La Tentation de Saint Antoine*, Parigi, Charpentier, 1874 (*La tentazione di Sant'Antonio*, Napoli, Romano, 1902); Id., *Voyage en Orient, 1849-1851*, Parigi, Librairie de France, 1925. Su Flaubert e i suoi viaggi nel Maghreb e nel Vicino Oriente si veda. L. Pietromarchi, *L'Illusione orientale. Gustave Flaubert e l'esotismo romantico, 1836-1851*, Milano, Guerini Studio, 1990.

⁸ T. Gautier, *Tra los montes. Voyage en Espagne*, Parigi, Magen, 1843 (tr. it. Id., *Tra le montagne. Viaggio in Spagna*, Milano, Signorelli, 1935); Id., *Voyage en Russie*, Parigi, Charpentier, 1878; Id., *Voyage en Italie*, Parigi, Charpentier, 1884 (tr. it. *Viaggio in Italia*, Milano, La Vita Felice, 2010).

riferimento è, ad esempio, a Pierre Loti, che in virtù dei gradi di ufficiale della Marina, nel corso della sua lunga carriera militare ha occasione di soggiornare in Turchia, ma poi anche in Cina, in Indocina, in Vietnam, in Cambogia e in Giappone, trovando ispirazione per molti romanzi, cronache storiche o diari di viaggio come *Trois journées de guerre en Annam* (1883), *Madame Chrysanthème* (1888), *Fantôme d'Orient* (1892), *Les Derniers Jours de Pékin* (1901), *La Troisième jeunesse de Madame Prune* (1905), *Les Désenchantées* (1906), ecc.⁹; o a Paul Claudel, una carriera diplomatica alle spalle come console in Cina a fine Ottocento e ambasciatore francese in Giappone dal 1921 al 1927, autore di svariati diari, corrispondenze, saggi, conversazioni, romanzi, articoli giornalistici in modo particolare dalla Cina¹⁰; o ancora al conte Ludovic de Beauvoir, il cui giro del mondo – «trascritto» nei tre volumi intitolati *Voyage autour du monde* – lo conduce in Indonesia, in Thailandia, in Cina, in Giappone, nell'isola di Giava, a Macao¹¹. Pensiamo al già citato Victor Segalen, medico, scrittore, etnografo, che nei primi anni del Novecento soggiorna a lungo nella Polinesia amministrata dai francesi e a Tahiti (da cui trarrà idee e spunti per il suo *Les Immémoriaux*), poi dal 1910 in Cina (da cui si genereranno *Stèles*, *René Leys*, e i postumi *Essai sur l'exotisme*, *Lettres de Chine*)¹²; o a André Malraux e ai suoi viaggi in Indocina negli anni Venti, le cui turbolente esperienze (anche un arresto per aver cercato di sottrarre un reperto archeologico) ispireranno la sua trilogia asiatica: *Les conquérants* (1928), *La voie royale* (1930) e soprattutto *La*

⁹ P. Loti, *Trois journées de guerre en Annam*, Parigi, les Éditions du Sonneur, 2006; Id., *Madame Chrysanthème*, Parigi, Calmann-Lévy, 1888 (tr. it. *La signora dei crisantemi*, Milano, Società Ed. Milanese, 1908); Id., *Les derniers jours de Pékin*, Parigi, Calmann-Lévy, 1901 (tr. it. *Gli ultimi giorni di Pechino. Un avventuroso viaggio nella Cina dei Boxer*, Padova, F. Muzzio, 1997); Id., *La troisième jeunesse de Madame Prune*, Parigi, Calmann-Lévy, 1905; Id., *Fantôme d'Orient*, Parigi, C. Lévy, 1892 (tr. it. *Fantasma d'Oriente*, Palermo, R. Sandron, 1910), Id., *Les Désenchantées*, Parigi, Calmann-Lévy, 1906. Si veda anche: S. Funaoka, *Pierre Loti et l'Extrême-Orient*, Tokyo, Librairie-Éd. France Toshō, 1988; Y. Hsien, *From Occupation to Revolution. China through the Eyes of Loti, Claudel, Segalen, and Malraux (1895-1933)*, Birmingham, Ala, 1996.

¹⁰ P. Claudel, *Oeuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1962-1965 (in particolare *Extrême-Orient*, voll. 1-2). Si veda anche il romanzo Id., *Sous le signe du dragon*, Parigi, la Table ronde, 1948. Per un approfondimento sui rapporti tra la sua produzione letteraria e i viaggi in Asia si rimanda a: B. Hue, *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*, Parigi, C. Klincksieck, 1978.

¹¹ L. de Beauvoir, *Voyage autour du monde*, Parigi, Plon, 1871-72 (tr. it. *Viaggio intorno al mondo*, Milano, Tipografia Editrice Lombarda, 1876).

¹² V. Segalen, *Les Immémoriaux* Parigi, Mercure de France, 1907 (tr. it. *Gli immemoriali*, Roma, Lestoille, 1980); Id., *Stèles*, Pechino, Presses du Pei-t'ang, 1912 (tr. it. *Stele*, Parma, Guanda, 1987); Id., *René Leys*, Parigi, Plon, 1922 (tr. it. *René Leys o il mistero del Palazzo Imperiale*, Torino, Einaudi, 1973); Id., *Lettres de Chine*, Parigi, Plon, 1967 (tr. it. *Lettere dalla Cina*, Milano, Rosellina Archinto, 1990). All'interno della copiosa bibliografia su Segalen, rimandiamo almeno a Y. Hsieh, *Victor Segalen's Literary Encounter with China. Chinese Moulds, Western Thoughts*, Toronto, University of Toronto press, 1988.

condition humaine (1933)¹³. Rammentiamo ancora Claude Farrère e il suo *Mes Voyages - La promenade d'Extreme-Orient*, autobiografia dei soggiorni dello scrittore e diplomatico in Giappone, Cina, Corea del Nord nei primi decenni del Novecento¹⁴; non si può non citare Henry Michaux, dal cui viaggio in Giappone, Cina, India nel 1931-1932 nasce *Un barbare en Asie* (1933)¹⁵ e nemmeno gli «indiani» Rudyard Kipling (*The Jungle Book*, 1894, *Kim*, 1901, *From Sea to Sea and Other Sketches, Letters of Travel*, raccolta di scritti di viaggio in India, Cina, Birmania, Giappone)¹⁶, Hermann Hesse (nei primi anni Dieci del Novecento a Ceylon, a Sumatra e in Malesia, da cui *Aus Indien*, 1913, *Siddharta*, 1922, e, indirettamente, *Die Morgenlandfahrt*, 1933)¹⁷, Edward Morgan Forster (*A Passage to India*, 1924)¹⁸, Mircea Eliade (*Maitreyi*, 1933, *India*, 1934)¹⁹ o il nostro Guido Gozzano (il postumo *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*)²⁰.

Quello appena svolto è un elenco ristretto e parziale delle esperienze letterarie più importanti tra la fine del Settecento e l'inizio del Novecento (a cui potrebbe aggiungersene uno uguale sul fronte delle arti figurative o coreutiche o musicali), utile essenzialmente per capire che i viaggi ancora più numerosi che si organizzano e si realizzano a partire dal secondo dopoguerra – nei cui flussi si vanno a collocare le vicende dei vari Rossellini, Marker, Pasolini, Varda – appartengono a una lunga e radicata storia odepórica verso l'Asia che peraltro mette radici su terreno ricco di sedimentazioni più o meno passate: le crociate, i pellegrinaggi in Terra Santa, i viaggi di scoperta delle Nuove Terre, le spedizioni etnografiche e antropologiche, la nascita dell'orientalismo come branca di studio a se stante. Non è un caso – forse è persino superfluo notarlo – che Said, nel suo celebre pamphlet,

¹³ A. Malraux, *Les Conquistadors*, Parigi, Grasset, 1928 (tr. it. *I conquistatori*, Milano, A. Mondadori, 1947); Id., *La Voie royale*, Parigi, Grasset, 1930 (tr. it. *La via dei re*, Milano, A. Mondadori, 1952); Id., *La Condition humaine*, Parigi, Gallimard, 1933 (tr. it. *La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1934).

¹⁴ C. Farrère, *Mes Voyages. La Promenade d'Extreme-Orient*, Parigi, Flammarion, 1923. Si veda anche Id., *L'Inde perdue*, Parigi, Flammarion, 1935; Id., *L'Extraordinaire aventure d'Achmet pacha Djemaleddine, pirate, amiral, grand d'Espagne et marquis; avec six autres singulieres histoires*, Parigi, Flammarion, 1925; Id., *L'Europe en Asie*, Parigi, Flammarion, 1939.

¹⁵ H. Michaux, *Un Barbare en Asie*, Parigi, Gallimard, 1933 (tr. it. *Un barbaro in Asia*, Torino, Einaudi, 1974).

¹⁶ R. Kipling, *The Jungle Book*, Londra, Macmillan Publishers, 1894 (tr. it. *Il libro della giungla*, Milano, Alberto Corticelli, 1928); Id., *Kim*, Londra, Macmillan Publishers, 1901 (tr. it. *Kim*, Milano, Alberto Corticelli, 1926); Id., *From Sea to Sea and Other Sketches. Letters of Travel*, Londra, Macmillan Publishers, 1910.

¹⁷ H. Hesse, *Aus Indien*, Berlino, Fischer Verlag, 1913 (tr. it. *Dall'India*, Milano, Garzanti, 1987); Id. *Siddharta. Eine indische Dichtung*, Berlino, Fischer Verlag, 1922 (tr. it. *Siddharta*, Torino, Frassinelli, 1945; ; Id., *Die Morgenlandfahrt*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, (tr. it. *Pellegrinaggio in Oriente*, Milano, Adelphi, 1981).

¹⁸ E. M. Foster, *A Passage to India*, Cambridge, King's College, 1924 (tr. it. *Passaggio in India*, Einaudi, Torino, 1962).

¹⁹ Cfr. M. Eliade, *Maitreyi*, Bucarest, Editura Cultura Nationala, 1933 (tr. it. *Maitreyi. Incontro bengalese*, Milano, Jaca Book, 1989); Id., *India*, Bucarest, Editura Cugetarea, 1932 (tr. it. *India*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991).

²⁰ G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India* (1912-1913), Treves, Milano, 1917.

dedichi la medesima attenzione che rivolge ai testi di politici, militari, uomini di Stato, diplomatici anche a quelli dei letterati e dei romanzieri, considerando dunque la narrazione, qualunque configurazione essa acquisti, un modo discorsivo (nel senso di Foucault) essenziale per l'articolarsi di logiche di controllo del sapere/potere.

La genealogia intellettuale ufficiale dell'orientalismo includerebbe senz'altro Gobineau, Renan, Humboldt, Steinthal, Burnouf, Rémusat, Palmer, Weil, Dozy, Muir, per menzionare, quasi a casaccio, solo alcuni dei nomi più celebri del secolo XIX. Comprenderebbe poi alcune celebri associazioni di carattere scientifico e culturale: la Société asiatique, fondata nel 1822; la Royal Asiatic Society, fondata nel 1823; l'American Oriental Society, nata nel 1842, e così via. Ma portebbe essere costretta a trascurare il grande contributo della narrativa, dai diari di viaggio ai romanzi d'avventure, al consolidamento delle suddivisioni introdotte dagli orientalisti tra le varie componenti geografiche, storiche ed etniche del Levante. Tale trascuranza sarebbe ingiusta, dal momento che proprio riguardo all'Oriente islamico la letteratura è particolarmente ricca, e ha dato un contributo specialmente significativo all'edificazione del discorso orientalista. Vi figurano opere di Goethe, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Kinglake, Nerval, Flaubert, Lane, Burton, Walter Scott, Byron, Vigny, Disraeli, George Eliot, Gautier. Più tardi, tra la fine del secolo scorso e l'inizio di quello attuale, si aggiunsero Doughty, Barrès, Tutti autori che hanno contribuito ad arricchire la fisionomia del "grande mistero asiatico"²¹.

Ciò che stabiliscono le esperienze di viaggio dei registi europei in Asia può essere letto, sotto certi aspetti, come la riproposizione di una medesima narrazione, di un ritornello orecchiabile (nel senso di apparentemente già sentito e dunque riconoscibile), di una linea melodica consolidata nel tempo. Malgrado, infatti, le mete siano diverse, i mezzi di locomozione più rapidi e tecnologicamente avanzati, le regioni industrializzate, le nazioni nel frattempo decolonizzate, i viaggi in Asia di cui qui ci occupiamo – in India, in Cina e in Giappone in modo particolare – sembrano rispondere a logiche simili a quelle che informavano i viaggiatori dei secoli precedenti. Anche Pasolini, Rossellini e colleghi appartengono, in qualche modo, a un'aristocrazia (un'aristocrazia di «intellettuali con la macchina da presa», certo, ma non meno esclusiva di quella di sangue blu), vivono l'esperienza del viaggio come una forma di trasgressione dalla routine socialmente accettata e ben vista dalla cultura di riferimento. Anche nel loro caso si tratta di un turismo colto, nel senso che vivono il soggiorno in luoghi altri come un'occasione per entrare in contratto con radici culturali millenarie estranee alla loro *koinè*, come ad esempio quelle buddhiste o induiste, seguendo, come vedremo, itinerari spesso

²¹ E. Said, *Orientalism*, Londra, Penguin, 1978 (tr. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Roma, Feltrinelli, 1991, p. 104).

coincidenti e, in alcuni casi, sovrapponibili. Possiamo, infatti, già anticipare che molti luoghi, città, ambienti, attività documentate ritornano da un viaggio all'altro, a volte riprese, in film diversi, dallo stesso punto di vista, quasi rispondendo ai dettami di un genere pittorico/cinematografico particolare. Le ragioni di tante analogie tra i percorsi e le tappe dei diversi viaggi possono dipendere da questioni di ordine burocratico (richiesta o ritiro di documenti), logistico (dovute alle difficoltà negli spostamenti e ai rapporti con le autorità centrali e locali, spesso inflessibili, come nel caso del regime cinese, rispetto agli itinerari seguiti), oppure da una mera fascinazione turistica (mete caratteristiche, monumenti religiosi o nazionali, siti artistici, paesaggi tropicali). Eppure è giusto considerare gli elementi genealogici che stanno alla base di pratiche sociali comuni, di reazioni affini, di abitudini scopiche condivise, che rappresentano delle possibili tracce da seguire nelle successive parti di questo studio, quando si cercherà di incrociare i dati, di articolare provvisori bilanci, e, allo stesso tempo, possibili collazioni tra le varie esperienze di viaggio.

Mappe e mattoni

Ad ogni buon conto, per far emergere insieme di omogeneità abbastanza resistenti a letture basate su un gruppo variegato di esperienze odepóriche, è necessario approntare un percorso critico che essenzializzi il meno possibile la materia a disposizione. Gli elenchi sopra riproposti – il nostro, come quello di Said – possiedono un grosso limite: quello di accontentarsi di mettere insieme corpus letterari e autori che condividono l'esperienza del viaggio verso Est, senza tenere in considerazione – o meglio lasciando sullo sfondo – le motivazioni del partire e dell'arrivare, i periodi storici vissuti, i luoghi geografici calcati, le contingenze affrontate, i bagagli culturali di sostegno, i generi letterari praticati, ecc.. In altre parole tutti quegli elementi particolari che contribuiscono a sciogliere in mille sfumature, e così rendere più composito, il paesaggio artistico, sociale e culturale che stiamo osservando. Per questo motivo, si è deciso di rinunciare alla predisposizione di genealogie precostituite, muovendoci invece secondo criteri più pragmatici che sappiano salvaguardare, almeno in prima battuta, le specificità di oggetti di studio prima di inserirli in percorsi teorici particolari.

Quello che segue nelle prossime pagine è il risultato di un esperimento «cartografico» di cui questo paragrafo rappresenta una sorta d'introduzione, o se si preferisce di *priere d'insérer*. Verranno riproposti, a uno a uno, approfondimenti monografici sulla maggior parte dei film considerati in

questo studio, tra loro accorpati secondo il criterio ritenuto meno arbitrario possibile, quello geografico: tre capitoli raggrupperanno, rispettivamente, i film ambientati in India, Cina e Giappone (le tre principali aree culturali e geografiche dell'Asia centrale ed estrema), mentre un quarto capitolo, giocoforza più eterogeneo, raccoglierà i film girati e dedicati alla Palestina, allo Yemen, alla Siberia, al Vietnam, all'Indonesia, aree geografico-culturali altrettanto importanti ma oggettivamente meno frequentate dai registi modernisti. Le opere così «catalogate», senza abbracciare alcuna ambizione tassonomica o regolativa, non saranno – per il momento – paragonate tra loro, né collocate in un unico discorso che intenda evidenziare similitudini, differenze, congruità, difformità. Al contrario, verranno lasciate deliberatamente isolate in modo da accentuarne l'indipendente discorsività, l'autonomia di vedute e di sensibilità. Nello stesso tempo, adottando una struttura che «scioglie» i singoli focus in sotto-paragrafi organizzati schematicamente secondo categorie il più possibile rigide – una prima parte in cui si declinano le condizioni produttive del singolo film, una seconda parte in cui s'individuano le location e i luoghi di ripresa scelti, una terza, più lunga, in cui si restituiscono, sotto forma di diario di viaggio, le sinossi dettagliate, una quarta in cui si elencano le caratteristiche principali del film, in modo particolare nella loro relazione con i concetti e le pratiche dell'alterità – si consente l'affiorare (apparentemente) spontaneo di concentrazioni o diradamenti di luoghi, immagini, situazioni, frangenti. L'idea è che, seguendo questo tipo di (dis)organizzazione dei saperi, si possano generare mappe mentali elaborate in maniera del tutto autonoma e proattiva per far sì che si possa tastare con mano, ma secondo le proprie sensibilità, sia quella serie di prevedibilità che potrebbero ricordare – questa è la nostra opinione – le pratiche del *Grand Tour*, su cui ci sarà modo di ragionare nelle prossime parti del testo, sia una serie d'imprevedibilità, di originalità di sguardo, di tragitto e di atteggiamento, che rappresentano, malgrado tutto, quell'insieme di «ostinazioni» precipue più volte asserito e dal quale non si può prescindere per articolare qualsivoglia proposta teorica.

È bene, infatti, sottolineare che qui non si intendono negare le specificità dei singoli viaggi, anzi, per quanto possibile si vogliono valorizzarle dato che rappresentano il contraltare di ogni pratica collattiva, il fuoricampo di ogni inquadratura/inquadramento che nasce dal confronto, il controcampo di ogni speculazione che, per essere tale, deve prevedere la presenza di un'immagine speculare, dunque a lei oppositiva. Utilizzando una metafora «edilizia», potremmo dire che ogni

approfondimento monografico presente nelle prossime pagine costituisce un mattone dalla forma, dalla consistenza, dal colore e dalla lega diversi, ognuno di essi screziato dalla propria storia morfologica. Così, quando nelle successive parti del testo cercheremo di appoggiare, uno sull'altro, alcuni di questi mattoni con l'obiettivo di erigere una costruzione concettuale che si interroga sulle forme di rappresentazione delle alterità, lo faremo consapevoli del fatto che si tratta di un assemblaggio per forza di cose precario perché il materiale di partenza che sovrapponiamo è sdruciolevole, irregolare, non levigato. Il risultato ottenuto, che cerca comunque di fondarsi su una discorsività equilibrata e resistente alle sollecitazioni critiche, non potrà ovviamente essere preclusivo di modalità di addensamento alternative che, come detto, toccherà al lettore perseguire secondo proprie logiche di composizione.

Un ultimo appunto sulla dimensione «narrativa» (nel senso saidiano di declinazione di discorsività predeterminate) che i paragrafi dedicati alle singole pellicole mirano a ritagliarsi. Riferendoci in modo particolare alle sinossi dettagliate, abbiamo deciso di estenderle il più possibile, illustrando molti passaggi evenemenziali per due ragioni tra loro convergenti: in prima battuta, essendo la maggior parte dei testi qui studiati dei «film di viaggio», dettagliarne le trame significava tentare di avvicinarsi alle forme della letteratura odepórica, alla centralità della narrazione – rispetto agli aspetti visivi/visuali – come modalità di restituzione e gestione delle relazioni dell'«alterità», come strumento per far emergere la fatica del cammino, la lunghezza del tragitto, il senso di frustrazione, misto a quella curiosità che spesso emerge nelle immagini e tra le immagini; in seconda battuta soffermarsi sul contenuto dei film ci consente di evidenziare parole chiave, luoghi fisici, figure sociali, situazioni narrative che si ripetono di film in film, punti di riferimento ideali per iniziare autonomi o guidati itinerari di collazione.

Cap. 6. Viaggi in India.

L'India vista da Rossellini e India Matri Bhumi

Il progetto

Rossellini atterra in India nel dicembre del 1956 – a pochi mesi di distanza dal primo soggiorno langhiano – insieme al direttore della fotografia Aldo Tonti¹. È da almeno un anno che cova il desiderio di realizzare un film in India e sull'India. Le ragioni che lo guidano sono molte, prima fra tutte la curiosità per la cultura millenaria del paese confrontata con la grande opera modernizzatrice voluta dal nuovo corso democratico². Certo, un peso nella scelta di abbandonare momentaneamente l'Europa deve averla avuta anche la situazione di difficoltà finanziaria e professionale che l'autore attraversa in quel periodo, determinata dagli esiti deludenti dei suoi film i più recenti (da *Viaggio in Italia* a *La paura* e *Giovanna d'Arco al rogo*) e dalla crisi matrimoniale con Ingrid Bergman, che

¹ Buona parte delle informazioni raccolte sull'esperienza rosselliniana in India è tratta dai seguenti volumi: S. Sen Roy, "Notes" in A. Aprà (a cura di), *Rossellini. India 1957*, Roma, Cinecittà international, 1991; A. Aprà, *In viaggio con Rossellini*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2006; N. Bourgeois, B. Benoliel (a cura di), *India. Rossellini et les animaux*, Parigi, Cinémathèque Française, 1997; P. Brunette, *Roberto Rossellini*, Los Angeles, University of California Press, 1996; L. Caminati, *Roberto Rossellini documentarista. Una cultura della realtà*, Roma, Carocci, 2012; S. Dasgupta, *Altro mondo*, Milano, Longanesi, 1961; J. Herman, *Rossellini tourne India 57*, «Cahiers du cinéma», n. 73, Luglio 1957, pp. 77-78; Id., *Rossellini. L'anti-digest défakirisateur*, «Cinéma 57», n. 21, Settembre/Ottobre 1957, pp. 44-49; D. Padgaonkar, *Under Her Spell. Roberto Rossellini in India*, New York, Penguin Group, 2008 (tr. it. *Stregato dal suo fascino. Roberto Rossellini in India*, Torino, Einaudi, 2011); A. Quintana A., J. Oliver, *Roberto Rossellini, la Herencia de un maestro*, Valencia, Ediciones della Filmoteca, 2005; G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, Torino, UTET, 2006; R. Rossellini, *La mia "India"*, «Filmcritica», Vol. XXXIX, n. 390, Dicembre 1988, pp. 571-574; Id., *Quasi un'autobiografia*, Milano, A. Mondadori, 1987 (edizione a cura di S. Roncoroni); Re. Rossellini, O. Contenti (a cura di), *Chat room Roberto Rossellini*, Roma, Luca Sossella Editore, 2002; A. Tonti, *Odore di cinema*, Firenze, Vallecchi, 1964; J. Vautrin, *J'ai fait un beau voyage. Photo journal 1955-1958*, Parigi, Editions du Cercle d'Art, 1999; T. Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini. His Life and his Films*, New York, Da Capo Press, 1998.

² L'ampia letteratura prodotta sull'esperienza indiana di Rossellini ci permette di ricostruire con una certa precisione il bacino di intenzionalità che spinge il cineasta al viaggio e che ne giustifica decisioni di natura produttiva, tecnica, estetica. Rossellini, peraltro, si è speso molto in prima persona per raccontare i motivi che lo hanno indotto a girare la serie televisiva *L'India vista da Rossellini* e il lungometraggio di finzione *India Matri Bhumi*. Torneremo nel capitolo 11 su molti dei temi qui affrontati e sulle questioni via via sollevate, e ci concentreremo in modo particolare sul senso di molte dichiarazioni rilasciate negli anni dallo stesso cineasta. In questa sede, per ogni riferimento circa le intenzioni rosselliniane, ci si accontenta di rimandare ai principali testi vergati in prima persona da Rossellini o che ospitano sue riflessioni raccolte in varie circostanze. Cfr. R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste* Venezia, Marsilio, 1987 (edizione a cura di A. Aprà); R. Rossellini, *La mia "India"*, cit.; R. Rossellini, *Quasi un'autobiografia*, cit.

spingerà la coppia a seguire strade lavorative sempre più divergenti³. A metà degli anni Cinquanta, Rossellini è dunque in un periodo particolarmente delicato della sua carriera. Ha abbandonato l'Italia, trasferendosi a Parigi (per accompagnare la Bergman impegnata in città sul set di *Eliana e gli uomini* di Jean Renoir), accarezza l'idea di realizzare diversi progetti cinematografici o su committenza (persino uno che arriva da una major americana per un film da girare in Giamaica) o su iniziativa personale, maturando lentamente quelle convinzioni sul cinema didattico che ne contraddistinguono la seconda parte della carriera, quella «pedagogica», della sperimentazione televisiva⁴. In questi stessi mesi, nella capitale francese, ha occasione di riallacciare i rapporti con vecchi amici come Jean Renoir (che gli parla a lungo della sua esperienza bengalese) e di conoscerne di nuovi: il gruppo dei giovani critici che ruota attorno alla redazione dei «Cahiers du cinéma», ad esempio, tra cui in modo particolare c'è François Truffaut⁵; o ancora come Jean Rouch, cineasta-etnografo del quale dimostra di apprezzare i primi film e che raccomanda ad amici e colleghi⁶. Secondo la ricostruzione di Gianni Rondolino, i primi ragguagli pubblici sul film indiano Rossellini li esterna già nell'autunno del 1955, dichiarando alla rivista «Cinema Nuovo»⁷ di essere intenzionato a visitare l'India per

³ Rossellini è piuttosto restio a raccontare eventi che appartengono alla sua vita privata (peraltro a ragione, vista la continua eccessiva esposizione mediatica che subisce, spesso da parte di una stampa scandalistica particolarmente retriva), ma una fonte diretta di alcuni passaggi della sua vita si può reperire nella biografia dell'altra protagonista della vicenda, vale a dire Ingrid Bergman. Per ulteriori dettagli si rimanda pertanto a I. Bergman, A. Burgess, *Ingrid Bergman. My Story*, New York, Delacorte Press, 1980 (tr. it. *Ingrid Bergman. La mia storia*, Milano, A. Mondadori, 1983).

⁴ Cfr. A. Aprà, *Roberto Rossellini. La télévision comme utopie*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma, 2001.

⁵ N. Bourgeois, «À la recherche du pays réel. Histoire et géographie du tournage d'India» in N. Bourgeois, B. Benoliel (a cura di), *op. cit.*, pp. 13-16.

⁶ Il rapporto tra Rouch e Rossellini è decisivo tanto per il primo cineasta, ancora giovane e alla ricerca di punti di riferimento nel mondo del cinema, quanto per il secondo, alla ricerca di chi avesse esperienze d'uso di tecnologie leggere e dei primi sistemi di registrazione sincrona del suono. Sul rapporto Rossellini-Rouch si veda: P. Henley *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago, University of Chicago Press, 2010; C. Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano, 2011, pp. 321-420. Per ritrovare un commento al cinema di Rouch da parte del cineasta romano si legga anche: F. Hoveyda, E. Rohmer, *Nouvel entretien avec Roberto Rossellini* in «Cahiers du Cinéma», n. 145, luglio 1963, pp. 2-13. Claude Bourdet, *Roberto Rossellini. L'Inde que j'ai vue...*, «France Observateur», 4 luglio 1957 (tr. it. *L'India che ho visto*, in R. Rossellini, *Il mio metodo*, cit., pp. 133-142).

⁷ Il brano, tratto dall'originale francese comparso sui «Cahiers du cinéma» e poi tradotto (o meglio, pubblicato nella versione italiana dello stesso Rossellini, su «Cinema nuovo») fa parte di una serie di tre articoli scritti in prima persona dallo stesso cineasta intorno alla metà degli anni Cinquanta. Cfr. R. Rossellini, *Dix ans de cinéma*, «Cahiers du cinéma», n. 50, Agosto-Settembre 1955, pp. 3-9; Id., *Dix ans de cinéma II*, «Cahiers du cinéma», n. 52, Novembre 1955, pp. 3-9; Id., *Dix ans de cinéma III*, «Cahiers du cinéma», n. 55, Gennaio 1956, pp. 9-15 (La versione italiana dei tre articoli, comparsa sotto il titolo *Il mio dopoguerra*, si trova nei numeri 70, 72, 77 della rivista «Cinema Nuovo» ora raccolti in R. Rossellini, *Il mio dopoguerra*, Roma, edizioni E/O, 1995).

studiare l'atmosfera, analizzare i problemi maggiori, porne in evidenza qualcuno che possa permettermi di valorizzare la tradizione magica, fachiristica e filosofica contrapponendola alle voci attuali, a quelle nuove che sorgono, a quelle che già si vanno imponendo⁸.

Si registra, in queste frasi, l'eco di una volontà precisa e consapevole nel mescolare e rendere contigui l'antico e il moderno, gli immaginari «esotici» (la magia, i fachiri) e le trasformazioni sociali imposte dalla recente modernizzazione del paese. A ogni buon conto Rossellini assicura di essersi documentato a lungo sulla situazione del subcontinente prima di pianificare concretamente il suo soggiorno, leggendo libri, articoli di giornali, saggi e pubblicazioni di varia natura⁹. Se è del 1955 la prima idea di un film sull'India, sarà solo nel novembre del 1956, un anno dopo, che il progetto riceve la sua più importante accelerazione quando il regista incontra di persona Jawaharlal Nehru a Londra, durante un ricevimento in suo onore. Dopo avergli illustrato a grandi linee la sua idea di film, ottiene rassicurazioni direttamente dal Primo Ministro indiano sul pieno appoggio del governo e degli uffici che operano in campo cinematografico per la realizzazione del suo film in India e sull'India.

Il soggiorno di Rossellini durerà quasi un anno, un periodo certamente molto lungo rispetto a quelli degli altri suoi colleghi, che si motiva sia per ragioni professionali sia, almeno in parte, per ragioni sentimentali/personali. Iniziamo dalle prime. Fin dalle interviste rilasciate in quel periodo, egli sembra consapevole del tipo di operazione che vorrebbe compiere: trascorrere un periodo relativamente lungo di ambientamento nel paese, viaggiando da nord a sud, da est a ovest, riprendendo con una macchina da presa leggera (una 16 mm.) situazioni, luoghi, paesaggi, popolazioni incontrate; operare, nel medesimo periodo, i giusti correttivi ad una serie di abbozzi di sceneggiatura che aveva già scritto durante il periodo parigino insieme al critico Hoveyda; iniziare le riprese di una serie di episodi sul subcontinente che dovevano costituire una sorta di affresco sulla nazione sulla falsariga di quanto fatto nel dopoguerra in Italia con *Paisà*. Per la preparazione degli script (e per evitare gli errori e le ingenuità degli stranieri), Rossellini può contare sull'aiuto di Sonali Dasgupta, moglie di Hari Dasgupta, già assistente di Renoir per *The River*, segnalatogli dallo stesso regista francese a Parigi e che conosce durante i primi mesi di soggiorno a Bombay. Hari Dasgupta, in un primo momento coinvolto per fare da assistente a Rossellini durante la prime fase della

⁸ Rondolino, *op. cit.*, p. 240.

⁹ Rossellini, *Quasi un'autobiografia*, cit.

produzione cinematografica, rigetterà l'invito per impegni lavorativi pregressi e lo «passerà» alla moglie, ovverosia convincerà Rossellini e la sua troupe ad affidarsi alle sue conoscenze dell'India per verificare la pertinenza dei soggetti e non incorrere in gravi errori culturali. Come è noto il regista di *Viaggio in Italia* instaurerà con Sonali una relazione sentimentale destinata non solo a chiudere definitivamente la pagina matrimoniale con Ingrid Bergman, ma – per quel che pertiene questo studio – a influenzare il piano di lavorazione originariamente predisposto¹⁰.

Pur con i cambiamenti in corso di cui daremo conto più avanti, Rossellini riesce in qualche modo a portare a termine i propri propositi iniziali. Con le riprese svolte nella prima esplorazione indiana dal suo operatore / direttore della fotografia Aldo Tonti, Rossellini compone una serie televisiva per la televisione francese e italiana, intitolate *J'ai fait un beau voyage* e *L'India vista da Rossellini* (a tal proposito si veda il prossimo paragrafo). Con le riprese predisposte nella seconda parte del suo soggiorno realizzerà invece una sorta di film di docu-fiction (con molti inserti documentari, ma ne parleremo) intitolata *India Matri Bhumi*. Vediamo nei dettagli i due momenti produttivi, partendo da quest'ultimo per questioni di rilievo storiografico¹¹

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location di *India Matri Bhumi*

Eccolo dunque nell'allora Bombay già un mese dopo l'incontro con Nehru, ovvero nel dicembre 1956, accolto dai media locali con grande entusiasmo. Ricorda Tonti nella sua autobiografia:

Ci insediammo al Taj Mahal Hotel considerato dagli indiani alla stregua di un monumento nazionale. Da questo momento in poi le conferenze-stampa non si contarono più. Letterati, pittori, ministri, tutti offrivano al regista il credito più ampio¹².

In quei mesi, oltre a lavorare alla pre-produzione dei film, a tenere alcune conferenze e a partecipare alla vita culturale della città¹³, Rossellini imbastisce quelle relazioni che poi diventeranno fondamentali per il proseguimento della sua «spedizione». Riallaccia i rapporti con Kittu (soprannome di M. V. Krishnaswamy), un documentarista che aveva lavorato con lui sul set di *Viaggio in Italia*, ora assunto dalla Film Division, l'unità governativa che offre sostegno logistico e

¹⁰ Sulla relazione tra Rossellini e Sonali rimandiamo alla ricostruzione romanzata (ma fondata su fonti storiche abbastanza attendibili) di Dileep Padgaonkar già citata.

¹¹ Solo recentemente si è iniziato a riflettere sulle caratteristiche delle due serie televisive. Negli anni passati, l'attenzione critica si è soffermata quasi esclusivamente su *India Matri Bhumi*. Ne consegue che esiste una bibliografia estesa solo su quest'ultimo titolo. c riferimenti si rinvia alla sezione bibliografica in fondo al volume.

¹² A. Tonti, *Odore di cinema*, Firenze, Vallecchi, 1964, pp. 184.

¹³ M. Giammusso, *Vita di Rossellini*, Roma, Elleu Multimedia, 2004, pp. 239-243.

tecnico alla produzione; incontra e conosce Jean Herman, un francese che insegna letteratura a Mumbai e che lo seguirà in quasi tutto il suo soggiorno; come anticipato, entra in contatto con Hari Dasgupta, già assistente di Renoir per *The River* e soprattutto con sua moglie Sonali, che verrà scelta prima come possibile attrice del film e poi come «co-sceneggiatrice» del film *India Matri Bhumi*¹⁴.

Dopo un viaggio di tre mesi nel sud e nel nordest del paese per raccogliere immagini e fare sopralluoghi (vedasi a tal proposito il paragrafo sulla serie televisiva), Rossellini ritorna in alcuni siti già visitati per realizzare i primi due episodi del film di fiction. Il metodo di organizzazione del lavoro, in questa come nelle successive circostanze, è piuttosto flessibile e a basso impatto economico. Forte di una sceneggiatura scritta in precedenza, si trasferisce sui luoghi di ripresa per pochi giorni e con una troupe di poche unità: qui sceglie le location, seleziona gli attori (non professionisti), completa il *tournage* vero e proprio in appena una settimana e poi si trasferisce nella successiva località. Siamo a metà del mese di marzo, quando inizia l'allestimento del primo episodio – quello dell'innamoramento e del matrimonio del Mahout – nella riserva naturale di Khanapur, nello stato federato del Karnataka, a cinquecento chilometri a sud di Mumbai, luogo dove vivevano e lavoravano i grandi elefanti che vediamo sullo schermo, della cui «vita lavorativa» Rossellini e Tonti avevano già avuto modo di documentare lo svolgimento poche settimane prima. A parte alcuni problemi alle apparecchiature in dotazione¹⁵, il piano di lavorazione prosegue piuttosto speditamente, tanto che l'8 aprile la troupe è già a Hirakud nello stato dell'Orissa, pronta per i sopralluoghi, il casting e le riprese del secondo episodio, quello che vede protagonista un operaio della grande diga che ha appena terminato il suo contratto di lavoro e che sta per trasferirsi altrove. Anche in questo caso, la lavorazione dura pochi giorni e termina il 26 dello stesso mese. Da fine aprile Rossellini si stabilisce a Mumbai.

Come raccontano Dileep Padgaonkar e Maurizio Giannussi nei rispettivi testi, proprio in questo periodo Rossellini inizia a essere oggetto di pesanti quanto virulenti campagne stampa da parte di alcuni giornali scandalistici che vengono a conoscenza del rapporto sentimentale instaurato con Sonali. In poche settimane la situazione si complica tanto da ridurre la libertà di manovra di

¹⁴ D. Padgaonkar, *op. cit.*, p. 61. Si veda anche S. Dasgupta, *op. cit.*

¹⁵ Se ne parla nel racconto romanizzato di Padgaonkar, ma si veda anche: F. Hoveyda, J. Rivette, *Entretien avec Roberto Rossellini*, «Cahiers du cinéma», n. 94, Aprile 1959, pp. 1-11 (tr. it. "Intervista con i Cahiers du cinéma", in R. Rossellini, *Il mio metodo*, cit., p. 175).

Rossellini. Anche in ragione di questi eventi, il regista si vede costretto a realizzare gli ultimi due episodi del film (quello della tigre e quello della scimmia) non più a Rourkela e a Bodhgaya nel Bengala occidentale, come inizialmente previsto, ma in location situate a pochi chilometri dalla metropoli: il terzo episodio viene girato in un parco nazionale oggi intitolato a Sanya Gandhi, dall'8 al 16 giugno e il quarto a Mumbra, un sobborgo della città di Thane, a circa trenta chilometri dal centro di Mumbai, dal 18 al 22 maggio. I mesi di maggio e giugno sono così dedicati alle riprese dei due episodi, mentre quelli successivi vengono investiti nei primi passi della postproduzione (favoriti dallo spostamento della coppia in luoghi meno soggetti all'attenzione dei media). Ad agosto, grazie all'intercessione della Bergman e di Nehru¹⁶, la pellicola sovrimpresa lascia l'India alla volta dell'Italia, mentre il regista parte per l'Europa con quella che diventerà la sua futura moglie soltanto verso la fine del mese di ottobre, poco meno di un anno dopo il suo arrivo nel paese.

Sinossi

Il film si regge su quattro episodi autonomi, separati da un prologo, da alcuni inserti documentaristici che facilitano la transizione tra un sotto-intreccio e l'altro e da un breve e rapido epilogo.

Si comincia con un prologo ambientato a Mumbai (allora ancora chiamata Bombay). Una voce narrante introduce lo spettatore alla complessità indiana, a un popolo composto di diverse etnie, organizzato in caste, così numeroso da apparire in un continuo brulicante movimento. La stessa voce racconta che l'India più vera è quella dei cinquantotto mila villaggi sparsi lungo tutto il suo territorio. In uno di questi, in una foresta non lontana da Madurai (di cui vediamo – velocemente – alcuni squarci dei templi sacri), è ambientata la prima storia.

Essa è incentrata sulle vicende di un giovane *mahout* (un guidatore di elefanti) che lavora nell'industria del legname. Una voce extradiegetica in italiano (quella dello stesso protagonista visto che parla in prima persona) racconta come trascorre le sue giornate accanto a un pachiderma così imponente. Lo vediamo trasportare pesanti tronchi d'albero, assistiamo al rituale del bagno in un lago e poi alle fasi dell'alimentazione. Un giorno, mentre il suo elefante mangia le foglie di un albero adiacente alla strada principale del villaggio, il *mahout* assiste all'arrivo di una compagnia di burattinai e, giunta la sera, allo spettacolo allestito per gli abitanti del villaggio. Il giorno seguente s'imbatte nella stessa compagnia durante il suo itinerario che lo conduce sul posto di lavoro. In questi brevi e fugaci incontri, l'uomo prima vede e poi progressivamente s'innamora della figlia del «capocomico». D'altronde è il tempo degli amori anche per gli elefanti che lavorano insieme al *mahout*. Si avvia così una curiosa e parallela storia d'amore tra due pachidermi e tra la ragazza dei burattini e il guidatore di elefanti. Quest'ultimo è intenzionato a chiedere la mano della giovane e si fa scrivere dal maestro del villaggio una lettera per il padre della ragazza. Passano pochi giorni e i due si sposano. Trascorrono altri dieci mesi e l'elefantessa che prima avevamo visto amoreggiare con il suo compagno allontana il maschio, un comportamento tipico dei pachidermi quando giungono a metà della gravidanza. I due animali si separano. Anche il *mahout* e la sua signora in dolce

¹⁶ I. Bergman, A. Burgess, *op. cit.*

attesa sono costretti a lasciarsi per alcuni mesi. L'uomo deve riprendere il lavoro con l'elefante mentre la moglie torna nel suo villaggio per trascorrere vicino alla madre gli ultimi mesi di gestazione.

Primo intermezzo. Vediamo le nevi dell'Himalaya sciogliersi e alimentare i fiumi del subcontinente, consentendo di raggiungere, nelle tante ramificazioni fluviali che attraversano l'India, i luoghi dove all'epoca vivevano quattrocento milioni di abitanti. È quanto ci ricorda la stessa voce narrante del prologo incaricata di «trasferire» lentamente il racconto a diverse centinaia di chilometri da Khanapur. La macchina da presa, intanto, riprende paesaggi montuosi, fiumi placidi, poi giunge sul Gange sulle rive della città santa di Varanasi, mentre la voce extradiegetica illustra allo spettatore il senso della morte per gli indiani e il concetto di Karma. Scorrono poi altre immagini: sono quelle del fiume Mahanadi e della diga lunga quarantotto km costruita nell'Orissa per domare la potenza devastante del corso d'acqua durante la stagione dei monsoni.

Dopo alcune immagini di operai al lavoro, la parola passa a un tecnico che per sette anni ha lavorato allo sbarramento artificiale. Egli rammenta a se stesso (e allo spettatore) in cosa è consistito il suo lavoro. La cinepresa indugia sul viavai di uomini e donne che trasportano massi o ceste di terra. Ora che è terminata la grande impresa, al protagonista del secondo episodio, che vediamo firmare alcuni documenti prima di lasciare la sua occupazione, tocca trasferirsi in un'altra città e cercarne una nuova. Si aggira e vagabonda, una ultima volta e con mestizia, all'interno della gigantesca struttura: passa vicino alla centrale elettrica, fa visita al monumento che ricorda il numero delle vittime cadute durante la costruzione dell'impianto; assiste a una cremazione, su una roccia scrive la sua storia, fa un bagno rituale nel lago. Di ritorno a casa, trascorre l'ultima sera a Hirakud cenando con la moglie e alcuni amici. Quando la coppia rimane sola, si accende un'improvvisa discussione: lei non vuole spostarsi, ma l'uomo è irremovibile e con molta sofferenza rimane fermo sui propri propositi. Il giorno dopo li vediamo incamminarsi per la strada polverosa che li porterà verso un'altra città.

Secondo intermezzo. Si risale la costa, lenti camera-car laterali mostrano un florido paesaggio tropicale e poi una serie di ampie distese coltivate a riso. Poco dopo, è la volta d'immagini – sempre riprese dal volante di un'automobile – di una cittadina medievale costruita dai mussulmani con le fortificazioni esterne e la moschea che si erge al centro. Si susseguono paesaggi montuosi, altri collinari, probabilmente riferibili alla parte interna e meridionale del paese, fin quando un lento movimento di macchina, realizzato con la camera a spalla, ci permette di addentrarci nel fitto di una foresta.

Si tratta della soggettiva del protagonista del terzo episodio, un uomo di ottant'anni che vive in un villaggio del meridione. Durante la sua avanzata i versi degli animali pre-annunciano il tema affrontato, quello del rapporto tra l'uomo e la natura nella sua espressione più fiera e pericolosa, la tigre. Dopo aver visto l'immagine rubata di due tigri in amore, passiamo a osservare la vita dell'anziano uomo. Il risveglio al mattino, il rapporto di mutuo aiuto con la moglie e di rispetto con il resto della famiglia, la scelta della vita contemplativa che lo porta quotidianamente a isolarsi nel cuore della giungla. Egli racconta di una tigre che spesso incontra sulla sua strada e che ogni volta lo ignora senza dare segni di aggressività. Un giorno però nel vicino villaggio arrivano i camion di una società metallurgica. Sono lì per estrarre il ferro con macchinari invasivi, il cui rumore costringe gli animali alla fuga. La modificazione dell'ambiente risveglia anche l'istinto omicida della tigre, che aggredisce e uccide un uomo. Quando scatta la caccia all'animale, ormai divenuto pericoloso, il protagonista riesce a metterlo in fuga appiccando un incendio e salvandolo così da morte certa.

Un'ondata di caldo torrido attraversa il paese. I bovini cercano refrigerio nelle acque dei fiumi, la vita dei villaggi si arresta, la terra s'inaridisce.

Un uomo, che arranca nel deserto con la sua scimmia ammaestrata, sviene a causa di un colpo di calore e muore. Gli avvoltoi si librano in aria. La scimmia, di nome Ramu, cerca di difendere il suo padrone, fin quando gli «spazzini» non hanno la meglio. L'animale si libera dalla catena e scappa, raggiungendo da solo il villaggio vicino

dove si celebra una festa di paese. Qui inizia a compiere il suo numero alla presenza dei passanti, ma le monete che ottiene non servono alla scimmia certo per sfamarsi. Cerca di avvicinarsi ad altre scimmie che vivono nei pressi di un tempio, ma queste la cacciano perché sentono che è cresciuta in cattività. Ramu, affamata, ruba del cibo da un banchetto, poi scappa. Al termine della festa il villaggio si spopola. La scimmia sta per svenire quando un altro uomo la raccoglie e la porta con sé. La vedremo qualche giorno dopo esibirsi in numeri di equilibrio insieme con altri trapezisti.

Chiudono il film altre immagini di Bombay.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità.

- **La rapidità delle riprese.** I giorni di ripresa per i quattro episodi che compongono il film sono decisamente pochi, in media una settimana per episodio. La scelta conferma da una parte la flessibilità e la capacità di Rossellini di lavorare in condizioni difficili, economizzando tempi e investimenti delle riprese, dall'altra conforta su un tema che affronteremo nelle prossime parti dello studio, relativo alla predisposizione alla cattura di impressioni di viaggio, brevi flash che possono essere messi in scena anche con pochi mezzi e piuttosto velocemente.
- **I moti di acclimatamento e integrazione.** La preparazione prima di un documentario televisivo e poi di una docu-fiction, messi in cantiere in momenti differenti del suo soggiorno e sfruttando tecnologie che siamo tentati di definire ontologicamente diverse (16 mm. in un caso, 35 mm. nell'altro)¹⁷, ci dicono che Rossellini ha cercato di relazionarsi e di integrarsi con la realtà indiana per tappe o per gradi. Inoltre il documentario televisivo ha consentito al nostro di muoversi con maggiore disinvoltura nella predisposizione della successiva docu-fiction. Il tono favolistico, la scelta di situazioni ritenute (probabilmente a torto) rappresentative di un intero paese, il ricorso ad alcune immagini stereotipate e orientaliste (l'elefante, la tigre, il tempio, la scimmia ammaestrata) sono elementi esotici controbilanciati dai tentativi di Rossellini di storicizzare i processi sociali o culturali, evidenziare le disuguaglianze che sussistono tra le tante aree del paese, restituire all'India un'immagine moderna quasi del tutto assente nel film.
- **Coinvolgimento delle maestranze indiane.** Anche in questo caso Rossellini, a differenza dei suoi predecessori, chiama e coinvolge maestranze e attori locali: con l'eccezione del direttore della fotografia, quasi tutti coloro che lavorano al film sono indiani così come lo sono gli interpreti e la co-sceneggiatrice. Persino gli attori che doppiano in italiano la voce dei tre protagonisti maschili (il portatore, il tecnico, il vecchio pastore) sono assegnate a immigrati indiani in Italia.
- **Approccio didattico/maieutico.** Rossellini sembra farsi latore di ben pochi dubbi e di molte certezze su quella che egli promuove come la «vera» e «autentica» India. Più che per una presunzione intellettuale di stampo coloniale, la sicurezza dell'eloquio rosselliniano è funzionale all'intenzione di assegnare un valore pedagogico/didattico all'intera operazione indiana, presentandosi come divulgatore di saperi. Lo dimostra l'insieme delle interviste e delle dichiarazioni rilasciate agli organi di stampa dal cineasta in quegli anni e ancor di più i contenuti dei commenti presenti nelle due serie televisive.
- **Eterogeneità dei formati.** Ne parleremo a lungo, anche se qui vale la pena accennare al fatto che buona parte dei materiali di transizione tra un episodio e l'altro e alcune riprese che fanno parte

¹⁷ Per un approfondimento della questione si rimanda al capitolo 14.

dei microtesti narrativi sono stati ripresi in 16 mm. durante il primo viaggio esplorativo di Rossellini. Assistiamo dunque alla giustapposizione di inquadrature realizzate su diversi formati, girate in location tra loro distanti spesso senza cercare forme di integrazione o di raccordo, malgrado l'evidente differenza di luce e di colore tra l'una e l'altra.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location de *L'India vista da Roberto Rossellini*

Il 10 gennaio, dopo alcune difficoltà con il primo co-produttore indiano¹⁸, Rossellini vola a New Delhi per incontrare una seconda volta Nehru (lo aveva già incontrato a Londra). Questi, oltre a formulare nuove rassicurazioni sull'appoggio istituzionale al progetto produttivo, invita Rossellini a seguirlo in alcuni dei suoi viaggi istituzionali attraverso il paese. Insieme al Primo Ministro, Rossellini visita Bodh Gaya e Nalanda nello stato del Bihar (siamo non lontani dal Nepal), la diga di Hirakud sul fiume Mahanadi nello stato federato dell'Orissa, definita dallo stesso Behru uno dei nuovi «templi dell'India moderna», inaugurata proprio in quelle settimane, e poi il Bengala occidentale, dove visita Santiniketan, l'università fondata dal poeta premio Nobel Rabindranath Tagore. Di ritorno a Mumbai, Rossellini continua ancora per diverse settimane il suo viaggio di esplorazione e conoscenza (nonché di *repérages*) nel subcontinente. Comincia con alcune ricognizioni nei dintorni della città (ad esempio a Versova, un villaggio di pescatori alle porte di Mumbai, da non confondersi con Versova che è invece uno dei quartieri della stessa metropoli). Dopo qualche settimana parte per il sud in auto. Protagonista di alcune traversate automobilistiche a dir poco «epiche», almeno a rileggere le pagine scritte nei diari di viaggio dei suoi collaboratori¹⁹, Rossellini visita una dopo l'altra le zone di Bangalore, Mysore, Gandhigram (dove si trova un *ashram* dedicato alla promozione delle idee sociali del Mahatma), Khanapur con la sua riserva naturale, le rocce dell'antica città di Trichinopoly (vicino a Madras nello stato del Tamil Nadu), Madurai, la città dei templi, Kollam (Quilom) sulle coste del Kerala, dove un gruppo di norvegesi gestisce un programma dell'Onu volto allo sviluppo delle attività ittiche, passando dalla zona lagunare del Malabar fino a Thiruvananthapuram (Trivandrum) e a Capo Comorin, il lembo di terra più a sud di tutta la penisola. Con l'aggiunta di alcune riprese nei successivi mesi, il materiale

¹⁸ Sulle difficoltà iniziali di Rossellini, sui contatti con la produzione indiana e con le televisioni europee rimandiamo a Tonti, *op. cit.*, pp. 182-187 per una testimonianza diretta e a Giammusso, *op. cit.*, pp. 239-243 per una ricostruzione storica.

¹⁹ Si veda almeno: R. Rossellini, *Quasi un'autobiografia*, cit.

raccolto fino a marzo da Tonti rappresenterà il punto di partenza per la costituzione del programma televisivo sia nella sua edizione francese sia in quella italiana.

Sinossi de L'India vista da Roberto Rossellini

Per ragioni di sintesi cercheremo di elencare soltanto i principali contenuti delle dieci puntate televisive che vengono trasmesse dalla Rai tra il 7 gennaio e l'11 marzo di quell'anno e dalla televisione statale francese dall'11 gennaio al 6 agosto.

Primo episodio. India senza miti

Dopo una prima parte introduttiva, in cui viene spiegato dal giornalista Cesarini Sforza la natura e gli obiettivi del programma e vengono rivolte le prime domande a Rossellini sulla sua esperienza in India, parte il filmato con le registrazioni realizzate in India. Siamo nei pressi di una piscina naturale, il Banganga Tank, situata nel tempio Walkeshwar sulla collina di Malabar, nella parte meridionale di Mumbai: qui alcune persone fanno le abluzioni, altre semplicemente si lavano o si riposano, altre ancora stendono i panni, in una perfetta convivenza tra attività spirituali e attività domestiche. Qualche attimo dopo, passiamo in rassegna alcuni luoghi di culto hindu come il tempio Mahalaxmi, giustapposti a una chiesa cristiana e ancora a una moschea mussulmana. Si tratta di associazioni d'immagini che consentono a Rossellini di perorare la causa dell'India come paese della tolleranza e della convivenza pacifica tra i principali culti monoteisti della regione. Questa sarà la «tesi di fondo» di tutte le dieci puntate della trasmissione, ripetuta in altri passaggi, ovviamente a commento di altre situazioni messe in scena. Qualche minuto dopo, grazie a un piccolo stratagemma discorsivo (di montaggio), teso a ingannare lo spettatore (e il giornalista), possiamo osservare, in sequenza, inizialmente alcuni piani ravvicinati di uomini inginocchiati in un prato – dettagli che fanno immediatamente pensare di ritrovarsi innanzi a uomini immersi nella preghiera –, poi alcuni campi lunghi o lunghissimi che evidenziano come quegli stessi uomini si stiano dedicando in realtà alla contemplazione... del programma delle corse ippiche! Le sequenze ambientate nell'ippodromo permettono al regista di parlare dell'India come di un paese delle folle oceaniche («*Dovunque, in India, c'è sempre una folla enorme*») e di illustrare alcune differenze etniche tra i frequentatori della struttura sportiva. Il cineasta si sofferma nelle immagini e nel commento su un capannello di donne e uomini che appartengono alla borghesia colta della città e che si vestono «all'occidentale», biasimandone, indirettamente, i costumi. Successivamente le immagini – sempre commentate dal regista e dal giornalista – mostrano una banda di musicisti vestiti all'inglese, alcuni giovani che giocano a cricket e a hockey su prato nei parchi della città. Infine siamo sulla spiaggia della capitale del Maharashtra, dove alcune scimmie fanno numeri circensi e dove un ragazzino fatica a destare un serpente con il suono del suo flauto (maggiori effetti hanno sul rettile dei colpi ben assestati), mentre una piccola folla si accalca attorno a lui. In quest'occasione sentiamo Rossellini confessare che il capannello di persone si è creato non tanto per osservare la performance del piccolo incantatore, bensì per farsi riprendere dalla cinepresa. Un modo, questo, per confermare l'obiettivo della prima puntata: smitizzare alcuni luoghi comuni sul paese.

Secondo episodio. Bombay, la porta dell'India

La seconda puntata della serie è interamente ambientata a Mumbai. Grazie ad una lunga serie di camera-car, ovvero di riprese in auto, possiamo apprezzare alcune delle zone più note e turistiche della capitale (il Gate of India, scorci del Taj Mahal Hotel), la zona di Malabar Hill, la piazza della stazione, il Victoria Terminus, diverse altre arterie cittadine, oltre alla zona più moderna della città dove sorgono palazzine di diversi piani costruite

recentemente (alcune delle quali riprese anche da Pasolini). Un'altra successione fitta d'inquadrature dedicate ai passanti che attraversano a piedi le vie della metropoli permette a Rossellini di individuare, uno dopo l'altro, i diversi tipi etnici che vivono e convivono a stretto contatto l'uno con l'altro: ecco – indica il regista ai suoi interlocutori – queste sono donne *gujarati*, questi sono *parsi*, questi altri mussulmani e poi i *maharatti*, i *sikh*, i *sadhu*, gli abitanti dell'Uttar Pradesh, i *dhobi*, gli ismailiti, gli ebrei, i *fachir* (gli asceti di origine mussulmana), i *patan*, un *pandit*, ecc., ognuno dei quali riconoscibile per determinate caratteristiche del vestiario o del fisico. Il passeggiare lento delle folle offre lo spunto per un discorso sull'organizzazione della giornata dell'indiano, le riprese di alcuni palazzi moderni un ragionamento sugli spazi sociali della casa, mentre il lungo elenco di tipi etnici offre lo spunto per un discorso sul sistema castale indiano, non definito in termini di (privilegi di) classe (approccio seguito ad esempio da Malle o Pasolini), ma osservato come il risultato di una razionale organizzazione sociale/etnica di tipo quasi paritario. Per sostenere tale tesi, Rossellini si basa sul fatto che il termine «colore» e il termine «casta» in sanscrito hanno la medesima etimologia, deducendo, così, un sistema di suddivisione della popolazione di ordine etnico/razziale quasi «oggettivo».

Terzo episodio. Architettura e costume di Bombay

Dopo una serie di riflessioni sul valore del riposo, della pigrizia, della meditazione, attraverso le quali Rossellini esprime considerazione e valore per la pratica dell'ozio come segno di civiltà che lega la cultura indiana a quella degli antichi romani, iniziano a scorrere immagini dell'alba di Bombay, riprese sulle spiagge e nel porto della grande metropoli. Si vedono corvi, gabbiani, falchi a centinaia. L'immagine di alcune barche a vela tradizionali che passano davanti a un enorme cargo industriale spingono Rossellini a ribadire l'idea secondo la quale in India c'è la «contemporaneità della storia» ovvero passato e presente convivono nel medesimo tempo, antichità e sviluppo condividono lo stesso contesto, sono inclusi nella stessa immagine, assegnando una dimensione sincretica e astorica al mondo indiano: «*Loro non hanno il senso della storia*» sentenza il regista.

L'episodio in realtà è prevalentemente dedicato alle attività artigianali/industriali che si svolgono nella capitale del Maharashtra. La filiera produttiva inizia dai lavandai, ovvero dall'insieme di famiglie, associazioni, cooperative che organizzano il lavaggio dei panni per l'intera popolazione cittadina (così sostiene il regista) usando alcune enormi lavanderie comunali a cielo aperto. Il lavaggio dei panni è eseguito a mano, con la cenere. Nel frattempo la città si sveglia. L'arrivo dei treni «rigurgitanti di uomini» ci mostra una città vitale, operativa, abbastanza frenetica. Vengono inquadrare le fabbriche di cotone, i mezzi di trasporto che conducono ai luoghi di lavoro, poi il rito del cibo nelle fabbriche: invece che nelle mense aziendali, ogni lavoratore mangia dal proprio portavivande, preparato dalla moglie e da questa consegnato a un portantino che si occupa di recapitare il pranzo nel posto di lavoro. Alcuni piccoli artigiani vendono ai commercianti i loro manufatti. La forza dell'India, secondo il regista e il giornalista, è la capacità di armonizzare migliaia di piccole attività. Una serie d'inquadrature – poi riproposta anche in *India Matri Bhumi* – mostrano uomini e donne che trasportano materiali sulla testa. La giornata prosegue con l'uscita dalle fabbriche intorno alle cinque, lo spopolarsi della città durante gli orari della cena, il ripopolamento delle strade, di notte, quando anche le luci delle strade e dei palazzi si accendono e la popolazione può prendere un po' di fresco. Per dimostrare la vitalità notturna della città ecco infine comparire le immagini di alcuni palazzi illuminati a festa. La puntata si conclude con alcune informazioni/considerazioni: la fortuna del cinematografo (di bassa qualità però, secondo Rossellini), la posizione «dominante» dei *parsi* nella gestione dell'economia industriale del paese, la proprietà privata armonizzata con gli interessi nazionali, l'entusiasmo per il progresso.

Quarto episodio. Varsova

Il quarto episodio intitolato *Varsova* – dal nome di un villaggio di pescatori a nord di Bombay – ha aspetti per noi interessanti perché lo spirito etnografico del cineasta sembra finalmente emergere con maggior nitore, specie

nell'attenzione che dedica ai processi economici e sociali su cui si basa l'organizzazione locale. Gran parte della puntata, infatti, è dedicata alla descrizione delle tecniche di coltivazione, raccolta, conservazione ed essiccazione del pesce così come realizzati dalla comunità di pescatori. La descrizione dell'intera filiera produttiva permette a Rossellini (e a Cesarini Sforza, le cui domande sono ora ingenui, ora smalziate) di ragionare da una parte sugli stili di alimentazione degli indiani (vegetariani o no), dall'altra sul modello di organizzazione familiare di questi luoghi chiamato *joint family*. Il regista ci ricorda, infatti, che in India, in modo particolare per la maggioranza hindu, vige un istituto così chiamato che tende a formalizzare e riconoscere la famiglia di impostazione patriarcale, trasformandola in una sorta di unità economica operativa dove esistono precise suddivisioni di ruoli e, in generale, una certa promiscuità tra membri di genere maschile e femminile. Ancora una volta Rossellini tende a sottolineare gli aspetti positivi dell'organizzazione sociale osservata (la razionalità, il metodo, l'economia) e a sorvolare su quelli che per un europeo progressista potrebbero apparire come aspetti negativi quali la forte gerarchizzazione, il ruolo sottomesso delle donne, un sistema che lascia poco spazio all'iniziativa individuale.

La visita al villaggio di pescatori è anche occasione per una serie di riflessioni attorno all'orientamento religioso delle popolazioni. Secondo Rossellini, solo i pescatori delle coste sono in maggioranza di religione cattolica, a differenza delle popolazioni dell'interno dove i missionari non hanno fatto proselitismo. Ci imbattiamo poi in altri ragionamenti sui modi di vestirsi o di comportarsi («*Vede le donne portano sempre i fiori. Le donne hanno questo bisogno di eleganza [...] Cercano sempre di ingentilire gli oggetti di uso comune*»), sulla forma delle imbarcazioni, sul relativo maggiore benessere degli abitanti del villaggio costiero rispetto agli operai di città, sui modi di vendita nei mercati («*L'indiano è sempre estremamente parco. [...] Si compra sempre poca roba e non è un fatto di miseria ma un fatto di modestia*»), sulle lingue e i dialetti parlati nel paese. Il tutto ovviamente a commento d'immagini di vita quotidiana, *tranche de vie* in cui vediamo i pescatori e le loro famiglie intente in occupazioni e mansioni comuni.

Quinto episodio. Verso il Sud

Più «turistica» ed esotizzante è la quinta puntata della serie, intitolata *Verso sud* e dedicata in parte alla cucina e alla vita agricola indiana e in parte alla visita di alcune località meridionali, tra cui la città santa di Madurai. Rossellini, in studio con Cesarini Sforza, legge una ricetta tradizionale indiana a base di lenticchie, commenta sorpreso il fatto che non vi sia formaggio in India, a fronte delle centinaia di migliaia di bovini presenti (ignorando, ad esempio, le molte restrizioni alimentari prescritte per ragioni di casta o religiose, e la produzione, in alcune regioni del nord, del *panir*, un formaggio senza caglio fatto con latte di bufala o di bovino), ricorda come le spezie siano fondamentali nella cucina indiana per «coprire» il gusto, per domare la poca appetibilità e qualità di certi ingredienti («*bruciano letteralmente il palato*»). Con il proseguimento della puntata, riparte il viaggio per immagini e ci vengono offerte una serie di vedute dell'India meridionale, le sue pianure e le risaie, i bufali che avanzano dentro le acque dei fiumi per rinfrescarsi, appezzamenti agricoli, i contadini di carnagione più scura («*prendono la tintarella, diventano più neri perché stanno al sole*» dice sorridendo Rossellini), le donne a lavare i panni al fiume, sempre ingioiellate («*i gioielli che portano sono il segno della ricchezza familiare*» «*Questa signora è talmente ricca che lava con il sapone*»). Cesarini Sforza chiede se esiste anche in India, come in Europa, una questione meridionale, sul piano culturale ed economico e riceve un sostanziale assenso («*come sempre il Meridione è più povero e più vivo*»). Commentando queste immagini Rossellini definisce la parte centrale del subcontinente la «*vera India con i suoi 580 mila villaggi*» (analogo discorso lo farà Louis Malle nel suo documentario televisivo), mentre scorrono immagini catturate nello stato del Mysore con la folla al mercato, un uomo che raccoglie l'acqua al pozzo facendosi aiutare da due bovini (altra immagine che ritornerà in *Inde fantôme*), un camera car che ci mostra l'ingresso dell'automobile del regista in un villaggio mussulmano circondato da mura di cinta. Poi ecco finalmente le immagini dei templi che sorgono a Madurai e dintorni, pieni di statue di divinità che Rossellini usa a pretesto per dire che «*qui al sud l'arte è più aggressiva*» in quanto

influenzata sia dalla cultura buddhista sia da quella islamica. Poi è la volta della fortezza della città di Tiruchirappalli, di alcune statue di divinità nei pressi di Salem, dei cavalli di terracotta costruiti alle porte dei villaggi Tamil (che rivedremo nel documentario di Malle). Alcune immagini infine si soffermano sul lento passeggiare di un elefante per le strade di Madurai – lo stesso che comparirà in *India Matri Bhumi* – mentre altre brevi scene si soffermano sulla presenza attorno ai templi di scimmie e di scoiattoli.

Sesto episodio. Le lagune del Malabar

Sesto e settimo episodio della serie sono ambientati nello stato del Kerala, il più meridionale del paese. Rossellini sente il bisogno di preparare lo spettatore a immagini di maggiore povertà introducendo la puntata con una sorta di breve lezione sulla storia di quella regione e in modo particolare sul ruolo giocato dagli inglesi – ai tempi della rivoluzione industriale – nella sottrazione delle risorse della regione e nella trasformazione di un'economia tutto sommato ricca, fondata sulla produzione e il commercio della seta e dei tessuti, in una indigente perché basata essenzialmente sulla monocultura, ovvero sullo sfruttamento del legno da cocco per fini industriali. Le immagini ci conducono nelle lagune del Malabar, dove vediamo ragazzi che si arrampicano sulle piante da cocco (con Rossellini che si lascia scappare un commento irriparabile: «*Vede, si arrampicano come mosche, sembra che non abbiano peso*»), pescatori di fiume, piccoli commercianti di pesce. Nel riprendere uomini e donne che lavorano sulle spiagge, sfuggono altre osservazioni di stampo etnico-sociale («*come tutti gli uomini del sud, sono estremamente più esuberanti*»). Poi vediamo barche che solcano le lagune e che vengono paragonate alle gondole veneziane («*la gondola d'altra parte è una barca orientale*») o alle barche greche e fenicie, altre che servono da abitazioni galleggianti (è quanto chiede Cesarini Sforza con una certa insistenza, indicando alcune barche coperte), altre ancora che assicurano il trasporto pubblico. Poi si passa ai villaggi dell'interno, costruiti nel bel mezzo della foresta tropicale, una chiesa cattolica, alcuni canali attraversati da barche, da ponti, da strade. Rossellini afferma di essere stato colpito dai colori del paesaggio («*si è immersi nel verde come si è immersi nell'azzurro nella Grotta Azzurra*»), dal ritmo lento e solenne della vita («*un paese dove si può sognare di andare a vivere*»), dalla serenità delle popolazioni. Vi sono brani dedicati agli aspetti economici, con la descrizione delle attività produttive artigianali tipiche del luogo, come la costruzione dei cordami, la fabbricazione della calce, l'estrazione della copra, il mallo della noce di cocco, l'essiccazione e la lavorazione del legno. Alcune di queste attività verranno riprese e raccontate dieci anni dopo da Malle nelle parti del suo documentario ambientate nei medesimi luoghi, così come verrà approfondito ciò che Rossellini descrive brevemente sul finire dell'episodio, vale a dire l'organizzazione politica del paese, il radicamento del partito comunista in tutto lo stato del Kerala.

Settimo episodio. Il Kerala

Sempre ambientato nel sud del paese, l'episodio incomincia con una lunga conversazione in studio tra Rossellini e Cesarini Sforza in cui si discute prima dello stato di salute della popolazione (le malattie più diffuse, l'assenza di un'alimentazione equilibrata, l'opera di vaccinazione messa in atto dalle autorità sanitarie) poi di una bizzarra teoria rosselliniana secondo cui gli indiani sono un popolo che non conosce il gioco. Prendendo spunto dal libro di Roger Caillois *Les jeux et les hommes*, che suddivide le attività ludiche umane in quattro grandi categorie (fortuna, abilità, mascherata, vertigine) il regista sostiene che esistono popolazioni e civiltà che basano i loro giochi su fortuna e abilità (bacino del mediterraneo), altre ancora sulla mascherata (gli africani), mentre gli indiani sono sprovvisti di queste quattro «sensibilità». Mancano, egli afferma, sia la mascherata, sia la vertigine, ma manca soprattutto il senso della fortuna, perché la forma dialettica culturale principale è la lotta, in modo particolare «*tra conservazione e distruzione*». «*Non sono tristi. Sono sereni. Hanno la serenità che viene dalla coscienza*».

Le prime immagini presentate sono quelle dell'Oceano Indiano, i pesci raccolti nelle reti, le onde che si formano sulle barriere di corallo, la vita dei villaggi in riva al mare, le imbarcazioni costruite a partire da un solo tronco

albero («è antico, è antico tutto questo» commenta il giornalista), mentre entrano in acqua, navigano al largo, ritornano a riva, piegano e asciugano le reti. A un certo punto compaiono improvvisamente sullo schermo tre bambini biondi creando una certa sorpresa in Cesarini Sforza. Si tratta dei figli della piccola comunità di norvegesi installatasi sulle coste del Kerala per insegnare ai nativi – grazie a un progetto finanziato dalle Nazioni Unite – metodi di costruzione di barche da pesca più grandi e più capaci di quelle in uso. Possiamo assistere, grazie alle riprese del cineoperatore di Rossellini, alle attività dell'«Indo-Norwegian Project» e in particolare ai lavori di un cantiere navale dove un gruppo di operai indiani costruisce barche a motore simili a quelle usate dai norvegesi per la pesca del merluzzo nei mari del nord. Rossellini segnala al giornalista e agli spettatori i problemi che questa iniziativa produttiva determina soprattutto durante la stagione dei monsoni: essendo imbarcazioni particolarmente capienti e di grandi dimensioni (per consentire il trasporto di un maggior numero di reti), le navi da pesca costruite secondo il progetto norvegese sono costrette a non salpare nel corso dei quattro mesi di pioggia tropicale che imperversa in quelle regioni da giugno a ottobre, causa rischio di affondamento. La parte finale dell'episodio è dedicata ad altre attività ideate e finanziate dal progetto internazionale come la costruzione di una ghiacciaia per produrre il ghiaccio necessario a conservare il pesce e una fabbrica di tubi metallici probabilmente necessari – ma questa è una ipotesi tutta da verificare – per la bonifica dei canali del Malabar.

Ottavo episodio. Hirakud – La diga del fiume Mahadi

La diga di Hirakud, com'è noto, assume un ruolo simbolico e paradigmatico tanto per l'India degli anni Cinquanta, quanto per uno dei suoi più celebri visitatori, Rossellini. Per l'India, e in particolare per il suo Primo Ministro Nehru, essa è il simbolo della modernizzazione del paese, esempio plastico di una pianificazione economica di Stato, realizzata attraverso la costruzione di grandi opere di utilità sociale, che vuol essere volano ai processi di auto-determinazione, non solo politica, ma anche economica, del subcontinente. Innalzata sul fiume Mahanadi, inaugurata nel 1957 proprio durante il soggiorno del regista italiano, la diga di Hirakud risponde alla necessità di evitare le frequenti e spesso tragiche inondazioni, facilitare l'irrigazione delle aree rurali circostanti, produrre energia elettrica per gli abitanti dell'Orissa, lo stato confederato in cui sorge. Lunga complessivamente 25 km, generatrice di un lago artificiale di più di 700 km², l'opera mastodontica rappresenta insomma un terreno di verifica della nuova India non solo per gli abitanti del paese ma anche per chi, come Rossellini, è alla ricerca di immagini lontane dalle visioni tradizionali e esotizzanti dell'India. Ecco perché il cineasta di *Germania anno zero*, non sceglie le rovine di un paesaggio annientato dallo spirito distruttivo dell'uomo (come nel caso tedesco) ma, al contrario, uno degli artefatti più imponenti e tecnologicamente avanzati immaginati dallo spirito costruttivo umano e eretto con la forza di una manodopera altrettanto smisurata. Sottolineo questo aspetto, perché altrimenti non si capirebbe la prospettiva edulcorata e acritica con cui Rossellini – e a ruota Cesarini Sforza – commentano le immagini montate per l'occasione e parallelamente la scelta del regista di ambientare uno dei quattro episodi di *India Matri Bhumi* proprio in questa location. Per restare alla serie televisiva, assistiamo a un montaggio piuttosto coerente di immagini di lavoratori impegnati in alcune delle attività di pulizia e scavo della diga. Vediamo operai che spostano faticosamente massi di grandi dimensioni, donne che trasportano gerle piene di terra, ruspe e macchinari industriali all'opera, campi totali della diga in tutta la sua estensione. I due commentatori, osservando gli indiani al lavoro, disquisiscono di vari argomenti come il salario degli operai, le morti bianche, l'organizzazione della manodopera, l'adattamento delle famiglie operaie ai tempi e alle esigenze del lavoro. Il tono di queste considerazioni è – come detto – volto a rimarcare gli aspetti positivi che si possono individuare nella realizzazione della grande opera: la laboriosità degli operai, la paternità indiana dell'intero progetto, il fascino evocativo dei paesaggi, l'acquisizione di consapevolezza moderna (sic) da parte di chi partecipa alla costruzione. Ma ne ripareremo nel prossimo capitolo

Nono episodio. Il Pandit Nehru

Come si può desumere dal titolo, la puntata è dedicata al leader dell'India democratica, vale a dire Jawaharlal Nehru. Di impostazione tutto sommato agiografica, essa illustra i meriti e le azioni del Primo Ministro indiano, seguendolo in alcuni viaggi di natura istituzionale svolti nel nord del paese. Per alcuni giorni del 1956, Rossellini ha la possibilità di vivere a contatto con Nehru. Lo incontra a New Delhi per domandargli quel sostegno logistico ed economico che gli aveva promesso durante il loro primo colloquio a Londra e che nel primo mese di soggiorno a Mumbai Rossellini non aveva avuto (il produttore esecutivo del film era di fatto sparito dopo alcune settimane, lasciandogli da pagare diversi importi, tra cui l'affitto di un'automobile e le spese di un ricevimento tenutosi – in onore dello stesso regista! – nel suo albergo). Qui Nehru gli propone di accompagnarlo per l'inaugurazione della diga di Hirakud e per una serie di appuntamenti elettorali. Le immagini che Rossellini e Cesarini Sforza commentano sono proprio quelle raccolte nei pochi giorni in cui il regista è al seguito del Primo Ministro. Lo vediamo sull'aereo che lo porta a Hirakud, durante la visita ufficiale alla diga mentre incontra le autorità locali, parla alla folla festante, passeggia lungo la struttura, visita la vicina centrale elettrica; dopo un passaggio nello studio televisivo durante il quale Rossellini racconta alcuni aspetti della personalità di Nehru, altre immagini ci portano a Nālandā, dove il primo ministro partecipa alle celebrazioni per i lavori di scavo archeologico che hanno consentito di riportare alla luce un antico centro buddhista indiano. Altro passaggio in studio (con riflessioni sul buddhismo e sul Dalai Lama) e infine le riprese ci portano nel Bengala, a Shantiniketan, a nord di Kolkata, dove sorge l'università fondata dal poeta Tagore. Qui vediamo Nehru consegnare i diplomi di fine anno agli studenti in un clima sereno, tranquillo, pacifico, più vicino a quello che si respira in un convento o in un *ashram* che non a quello di un'università.

Decimo episodio. Gli animali in India

L'ultima puntata è dedicata interamente agli animali incontrati e filmati in India da Rossellini (anzi da Tonti). Di primo acchito la puntata potrebbe apparire come l'ennesimo «sfoggio orientalista» rosselliniano. Compaiono, infatti, quale prima quale dopo, tutti gli animali che compongono lo zoo immaginario occidentale di salgariana memoria: le tigri, gli avvoltoi, i serpenti, gli elefanti, le scimmie. Cesarini Sforza riesce persino a citare Tarzan nelle sequenze ambientate nella giungla. Ma si tratta di prime impressioni che il senso complessivo dell'operazione rosselliniana spazza via con una certa facilità. Intanto occorre specificare che la macchina da presa non si accontenta di posare il suo occhio sulle specie più «prevedibili» e «esotiche», ma s'incuriosisce anche per quelle più comuni (pecore, gallinelle) o più inattese (un gruppo di oche che attraversa un passaggio a livello e fa il bagno in un lago, poi pipistrelli enormi, aquile, falchi, aironi, ecc.). In seconda battuta, emerge con maggiore nitore una dimensione disorganizzata del racconto che avanza per accumulo di situazioni e scenette o per blande associazioni d'immagini. Nelle puntate precedenti l'omogeneità era garantita dalla medesima ambientazione, dalla descrizione di processi produttivi, dalla raffigurazione di un medesimo personaggio storico (Nehru). Nell'ultima trasmissione invece, pur giungendo in gran parte dal Kerala o nel parco forestale di Khanapur, le immagini degli animali non hanno etichetta, provenienza certa, habitat comune. Rossellini, attraverso una serie di commenti più invasivi del solito, cerca faticosamente di conferire coerenza drammaturgica alla sua partitura, istituendo parallelismi e paragoni ad esempio sulla funzione sociale o sulle forme di comportamento dei vari animali (gli avvoltoi come spazzini, le scimmie come mendicanti, l'elefante è il camion dell'India), o sottolineando la loro integrazione «armonica» e «razionale» tanto con il mondo naturale quanto con quello culturale. Una lunga sequenza del documentario, infine, è dedicata agli elefanti di Khanapur, gli stessi che saranno ripresi e raccontati nel primo episodio di *India Matri Bhumi*.

Le ultime riflessioni di Rossellini, prima della conclusione del programma, sono dedicate alle questioni interculturali. «Cosa abbiamo dato noi europei all'India?», «Cosa ci possono insegnare gli indiani?», «Quale critica è possibile rivolgere loro?» chiede Cesarini Sforza al regista. Quest'ultimo ritorna una volta ancora sul tema dell'umiltà e della tolleranza. Se gli indiani forse indugiano in un «compiacimento forse eccessivo all'umiltà» e se

hanno poco o nulla da imparare dalla nostra civiltà, conclude Rossellini, dall'altra possono insegnarci lo spirito di tolleranza e soprattutto l'amore per l'individuo. «Un aspetto che mi pare estremamente importante, l'aspetto che ha provocato in me quest'enorme entusiasmo per l'India, è la salvezza dell'individualità. Lì ci sono quattrocento milioni di individui, non c'è questo pericolo che c'è nella nostra civiltà di spersonalizzare gli uomini, di eliminare gli individui per avere delle masse più grigie, più amorfe». Cesarini Sforza aggiunge un altro elemento importante e particolarmente vero per molte esperienze odepatiche: quello per cui non si è conosciuto soltanto un paese, ma soprattutto un uomo, il viaggiatore, Roberto Rossellini. Il quale conclude la puntata con il saluto indiano: «Namasté».

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità

- **Format televisivo.** La prima caratteristica che produce elementi di alterità si può rinvenire nello stesso format televisivo. A differenza di altri testi da noi studiati, in questo caso dobbiamo considerare non solo le immagini catturate in loco e poi montate in brevi composizioni audiovisive di venti minuti circa. Fanno parte dell'orizzonte significativo del film anche i passaggi della trasmissione realizzati nello studio di registrazione televisivo, la dialettica che si innesca tra giornalista e regista, i contenuti delle battute e dei dialoghi tra questi due «personaggi», le scenografie, gli abiti, certe ritualità (ad esempio Rossellini e Sforza che fumano in studio), la posizione delle seggiole, la presenza di un grande schermo dentro il piccolo schermo. Sono elementi interni al testo audiovisivo che non vanno dimenticati nell'articolazione di un commento. Le voci di Rossellini e Sforza che glossano dallo studio le immagini catturate in India sono indicative di un tentativo di illustrare, chiosare, pacificare il senso ambiguo che esse potrebbero avere per lo spettatore, assegnando loro una funzione assertiva di una serie di teorie espresse in maniera più o meno convincente da Rossellini in studio. Inoltre, la presenza in studio di uno schermo cinematografico sul quale sono proiettate le immagini poi trasmesse a casa, è segno che il medium televisivo cerca di «inglobare» quello cinematografico, cambiando gli orizzonti di diffusione del senso delle immagini.
- **Rossellini «garante» del reale.** Tra gli aspetti più significativi del testo televisivo c'è la materializzazione della figura dell'autore. La sua autorevolezza prende corpo, acquista spessore visivo, diventa l'interfaccia attraverso la quale lo spettatore entra in contatto con l'India. È curioso notare che le inquadrature registrate da Tonti durante il viaggio raramente si configurano come soggettive, grazie a evidenze del regime enunciativo delle stesse. Al contrario, assumono una valenza didascalico-documentaria – oggettiva – rinforzata dai commenti in studio del giornalista che dimostra di credere ciecamente alle verità di superficie che vengono proiettate sul grande schermo. E nondimeno, la supposta oggettività di quanto vediamo non sarebbe di alcun interesse se non fosse il risultato di un'esperienza, assolutamente soggettiva, vissuta in prima persona dal regista del «neorealismo». Il realismo delle immagini è tale, insomma, perché chi lo ha prodotto è socialmente noto come artista attento prevalentemente alla realtà (Rossellini peraltro dichiarerà esplicitamente che ha voluto cercare e catturare la «vera India»), perché se ne fa soggettivamente garante. D'altronde, l'assoluta banalità di alcune sequenze prive di forza narrativa, di valore documentario, di formalismo estetico non dovrebbe suscitare il minimo interesse nello telespettatore se non fosse che testimoniano quell'attenzione al dettaglio insignificante del reale che è una delle caratteristiche della celebre stagione del cinema italiano di cui Rossellini è uno dei suoi più noti rappresentanti.

- **Oriente/Occidente. Essenzialismi.** Una delle strategie rappresentative più comuni dei film di viaggio consiste nel paragonare la nuova realtà culturale con cui si è entrati in contatto con quella di cui si è figli e che si è provvisoriamente abbandonato. Dalle navi fenice alla Grotta Azzurra, dal barocco al «meridione» indiano simile al meridione italiano, sono diversi i parallelismi che mette in campo Rossellini per familiarizzare il telespettatore con realtà lontane e sconosciute. Il passaggio più interessante, tuttavia, resta quello presente nell'episodio ambientato in Kerala, quando fa la sua comparsa un gruppo di norvegesi impegnato in un progetto di cooperazione internazionale per favorire il miglioramento delle capacità produttive dell'industria ittica della regione. Spicca – in questo brano – l'esibizione della differenza fisionomica tra gli scandinavi biondi e i bruni abitanti del Kerala, una differenza che diventa immediatamente simbolo di una straordinaria e per certi versi inconciliabile distanza culturale (si guardi come viene raccontato da Rossellini e chiosato da Cesarini, l'episodio della costruzione delle imbarcazioni da pesca, inadatte alla stagione dei monsoni). L'elemento visivo traduce una convinzione essenzialista tutta da dimostrare – la superiorità di una cultura rispetto all'altra – questa volta però declinata in maniera contraria alle abitudini orientaliste: non è il sapere tecnologico europeo o occidentale a essere superiore a quello orientale, ma viceversa.

Der Tiger von Eschnapur e Das indische Grabmal

Il progetto

L'esperienza di Langa nasce da una serie piuttosto fortuita di eventi²⁰. Già da alcuni anni, Alexander Korda, regista e produttore di origini ungheresi, ma di cittadinanza inglese²¹, sta accarezzando l'idea di portare sul grande schermo una storia ambientata durante gli anni di costruzione del Taj Mahal, il più noto monumento indiano, fatto erigere intorno alla metà del 1600 dall'imperatore moghul Shah Jahan come mausoleo in onore della terza moglie Mumtaz Mahal morta di parto. L'autore di *The Jungle Book*, *Bozambo* o *The Thief of Bagdad* è convinto che il soggetto scelto possa rappresentare un buon punto di partenza per sperimentare, per la prima volta in Europa, il cinema stereoscopico (il cosiddetto 3D), tecnologia che a Hollywood sta avendo una repentina diffusione, in particolar modo per i film di genere (fantascienza, horror, avventura, ecc.²²). Sullo *script* ci lavorano inizialmente Powell e Pressburger, mentre Korda invia nel subcontinente il giovane regista David Lean – che trent'anni dopo firmerà il primo adattamento cinematografico del celebre romanzo di Forster *Passaggio in India* – per alcuni sopralluoghi e per prendere contatti con il produttore associato Bishu Sen, un uomo d'affari di origini anglo-indiane. Nonostante i contatti stabiliti da quest'ultimo con la Films Division (la principale struttura governativa di sostegno all'industria del cinema indiano), Korda finisce per rinunciare all'ipotesi di lavoro sia perché il 3D, dopo appena un biennio di utilizzo, viene giudicata una tecnologia antieconomica dalle major hollywoodiane e dunque improduttiva, sia per le precarie condizioni di salute che lo condurranno alla morte nel 1956. Dal canto suo, con un soggetto e un primo trattamento già scritto, Bishu Sen non accantona il progetto, ma cerca di portarlo egualmente a compimento, coinvolgendo proprio

²⁰ Oltre ai testi citati in questa «mappa» e nella bibliografia, per un approfondimento su *Der Tiger von Eschnapur* e su *Das indische Grabmal* si rimanda a: P. Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, Londra, Studio Vista, 1967 (tr. it. *Il cinema secondo Fritz Lang*, Parma, Pratiche, 1988); P. Bertetto, B. Eisenchitz (a cura di), *Fritz Lang, la messa in scena*, Torino, Lindau, 1993; T. Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, Londra, British Film Institute, 2000; N. Saadam, *Le Tigre du Bengale. Le Tombeau hindou*, «Cahiers du cinéma», Hors Série – 17, Dicembre 1993; B. Eisenchitz, *Fritz Lang au travail*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma, 2011; G. Sturm, *Fritz Lang. Films, textes, références*, Nancy, Presses universitaires, 1990; B. K. Grant, *Fritz Lang. Interviews*, Minneapolis, University Press of Mississippi, 2003.

²¹ P. Tabori, *Alexander Korda*, New York, Living Books, 1966.

²² R. Zone, *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Film, 1838-1952*, Lexington, University Press of Kentucky, 2007.

Fritz Lang. A luglio del 1956 il regista di *Metropolis* incontra a New York un collaboratore di Bishu Sen, Peter Moore e inizia a documentarsi sulla realtà e la cultura indiana. Il primo agosto Lang è a Londra, dove discute della sceneggiatura con lo stesso Sen e Gerald Savory, autore di un nuovo trattamento e dove può documentarsi sul paese di Nehru da libri, riviste e giornali conservati presso il British Museum. Il 16 agosto parte per l'India per ritornare in Europa il 21 settembre 1956. Di questa prima avventura indiana esistono pochi documenti²³, la maggior parte dei quali sono fotografie scattate durante il viaggio e conservate presso l'American Heritage Center dell'Università del Wyoming. Dalle dichiarazioni rilasciate in un libro-intervista di Peter Bogdanovich²⁴, pare che le istituzioni e i produttori indiani premessero sul regista per coinvolgere interpreti del posto, mentre quest'ultimo intendeva probabilmente muoversi in direzione opposta, assumendo attori europei o americani. Da questi «contrattempi» deriverebbe la scelta di abbandonare l'idea del film e rientrare in Europa.

Al ritorno in Germania, l'India ritorna prepotentemente d'attualità perché, dopo poco tempo, Lang riceve da parte di un produttore locale la proposta per realizzare il *remake* del film esotico *Der Tiger von Eschnapur/Das indische Grabmal*, dittico portato una prima volta sul grande schermo da Joe May nel 1921 e una seconda da Richard Eichberg, in pieno periodo nazista, nel 1938. Si tratta, invero, di un vecchio progetto langhiano: il soggetto originale era stato tratto da una specie di sogno esotico – poi tramutato in racconto – dell'ex compagna Thea Von Harbou, che aveva immaginato una storia ambientata in un'India favolosa, misteriosa e senza tempo, retaggio della letteratura esotica tedesca e non solo. Lang, insieme alla Von Harbou aveva scritto la sceneggiatura del film e l'aveva presentata al suo produttore di allora, Joe May, che aveva apprezzato il progetto ma, giudicandolo troppo giovane per una produzione costosa e impegnativa (e proporzionalmente

²³ Si tratta di un fatto sorprendente perché Lang è uno di quei registi che, più di altri, ha raccolto con cura e poi donato ad archivi e cineteche da lui stesso selezionati molti materiali che documentano il suo lavoro (sceneggiature, fotografie, appunti, trattamenti, *storyboard*, scarti di lavorazione, ecc). Sul progetto Taj Mahal c'è invece pochissimo nei lasciti che Lang ha donato a varie istituzioni tra cui la Cinémathèque Française. A ogni buon conto, il faldone più significativo, che contiene appunti, ritagli di giornale, bozzetti e molte fotografie, è conservato presso l'American Heritage Center dell'Università del Wyoming.

²⁴ «I got an offer to work in India (1956) on the story of the Taj Mahal, which interested me very much, but the picture was never made [...] It was the greatest love story [...] I wanted to do it very much; I didn't know India so I went over, looked around and learned a lot. The reason it was never made is very peculiar. The Indian financiers and political men naturally wanted the film cast with Indian actors and rightly so. But the ideal of beauty is different in the West from what it is in the East, and it just couldn't have been cast the right way. So I stopped it». Cfr. P. Bogdanovich, *op. cit.*, p. 112 e 139.

redditizia), aveva deciso di appropriarsene, occupandosi in prima persona non solo della produzione, ma anche della regia. Per Lang, trascorso più di mezzo secolo, poter rimettere mano ad un film che gli era stato ingiustamente (a suo modo di vedere) sottratto aveva il sapore del risarcimento e rappresentava una grande occasione per elaborare un personale trattamento del sogno harbouriano. Lang, insomma, decide di rimettersi al lavoro su un film indiano e prepara un secondo viaggio in India, finalizzato questa volta alla ricerca di location per gli esterni. Un viaggio nei luoghi già calcati nel precedente soggiorno, questa volta funzionale a una produzione tradizionale, velocemente allestita, organizzata sulla falsariga dei metodi hollywoodiani, per la quale erano state previste riprese da effettuarsi per la gran parte in uno studio cinematografico tedesco, con autori e maestranze rigorosamente europee²⁵.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Il primo soggiorno in India dura poco più di un mese. Egli atterra a Mumbai nell'agosto del 1956, poi, dopo pochi giorni, si dirige verso New Delhi. La parte più significativa del viaggio viene spesa però nello stato dell'Uttar Pradesh dove può visitare i monumenti della civiltà moghul: il mausoleo d'Akbar, la città abbandonata di Fatehpur Sikri, il Forte Rosso di Agra e ovviamente il Taj Mahal. Il 7 settembre vola fino a Jaipur, capoluogo del Rajasthan e poi in treno e in macchina a Udaipur. Il 21 settembre torna in Europa (ottanta giorni prima dell'arrivo di Rossellini a Bombay, l'8 dicembre) avendo probabilmente già maturato la decisione di rinunciare all'ipotesi produttiva inizialmente ideata da Korda e dal produttore indiano Sen²⁶.

Il secondo viaggio dura anch'esso poco più di un mese, dal 23 ottobre al 29 novembre 1958²⁷, ed è trascorso in gran parte nel Rajasthan dove Lang ritorna su alcuni dei siti precedentemente visitati e ne individua alcuni sufficientemente «esotici» per girare alcune sequenze ambientate nei cortili del palazzo o in *plein air* e per registrare un po' di piani di ambientazione del dittico indiano. Le location si trovano principalmente a Udaipur, una cittadina costruita attorno ad un lago artificiale, con alcune tra le opere architettoniche più affascinanti e scenografiche della regione, tra cui il Palazzo della Città, il Tempio Jagdish, il Palazzo del Lago e il Palazzo Jag Mandir, di cui si vedono

²⁵ L. H. Eisner, *Fritz Lang*, Londra, Secker and Warburg, 1976, p. 384.

²⁶ B. Eisenschitz, *Fritz Lang au travail*, cit., pp. 54-55.

²⁷ J. Davidson, S. Hake (a cura di), *Framing the Fifties. Fifties Cinema in Divided Germany*, Oxford, Berghahn Books, 2011.

alcuni scorci soprattutto nella prima parte del doppio film. La città era già stata scelta da Seville per il suo *Kim* americano e verrà ripresa anche da Pasolini in *Appunti per un film sull'India*, nonché per altri film come *Octopussy – Operazione Piovra*, tredicesimo film della saga dedicata a 007.

Sinossi

Der Tiger von Eschnapur e *Das indische Grabmal*, entrambi del 1958 e usciti in sala a pochi mesi di distanza, hanno come protagonisti due architetti tedeschi. Il più giovane (Harald Berger) viene assunto da Chandra, Maharajah del principato di Eschnapur, per ristrutturare i suoi palazzi. Sia Berger che Chandra si innamorano di Seetha, una sensuale danzatrice di musica sacra, involontariamente coinvolta in una congiura di palazzo. Seetha ricambia il sentimento di Berger, non quello di Chandra, il quale, preso da una grande gelosia, prova a far uccidere il rivale, costringendolo così a fuggire da palazzo insieme alla danzatrice. Il secondo architetto è Walter Rhode, il cognato di Berger, che giunge nel principato qualche settimana dopo, insieme alla moglie Irene, perché preoccupato dall'assenza di notizie su Harald. Il Maharajah – e siamo giunti alla seconda parte del dittico – nasconde inizialmente alla coppia europea le informazioni sulla fuga e poi sulla cattura della coppia di amanti – ora rinchiusi nelle segrete del palazzo – limitandosi a raccontare loro che il giovane architetto è impegnato in una caccia alla tigre. Nondimeno Chandra approfitta di questa visita inaspettata per assumere anche Rhode come progettista assoldandolo per costruire un mausoleo dove intende rinchiudere – viva – la donna che ama e che l'ha tradito, dunque la stessa Seetha. Rhode accetta quell'inconsueta occupazione per ritagliarsi il tempo necessario per indagare, insieme alla moglie, sulla scomparsa del cognato scomparso, finendo per scoprire tutti gli intrighi che agitano il principato di Eschnapur, che coinvolgono il fratello del principe e che prevedono una sorta di colpo di stato. Sarà anche grazie alla confusione creata da queste lotte fratricide che Berger riuscirà a fuggire dalle segrete insieme a Seetha, mentre Chandra, sconfitto il fratello, deciderà di abbandonare le ricchezze e il principato per dedicarsi alla vita monacale.

Le caratteristiche principali. Evidenze dell'alterità

- **Esibizione della finzione.** Il dittico langhiano si presenta come un'opera fortemente connaturata con l'esotismo favoloso di molta letteratura e cinema orientalista del passato. Colori sgargianti, danze voluttuose, lotte di potere, storie d'amore, sadhu, Maharajah, cacce alla tigre, impiego di elefanti, scimmie, serpenti, ragni e altri animali considerati «tipici» dell'India, uomini e donne con vestiti sfarzosi e trucco accentuato. Gli interni dei palazzi, così come la giungla, alcune caverne, il tempio della dea, i sotterranei sono ricostruiti in studio (in Europa) e non c'è alcun tentativo di mascherarne l'origine, un po' come avveniva in *The Saga of Anatahan* di Sternberg. L'operazione di Lang è insomma scopertamente e smaccatamente volta a restituire un mondo indiano tanto improbabile quanto favoloso, tanto fittizio quanto seducente. L'alterità è così ostentata da non cercare alcun appiglio con il reale, il verosimile, la cronaca del tempo. Si tratta, a ben vedere, di una forma di rappresentazione che porta al parossismo le caratteristiche dell'esotismo, in termini meta-testuali poiché lo essenzializza (non è possibile individuare una coerenza negli stili architettonici, nei costumi e in altri riferimenti storico-culturali) ed essenzializzandolo maschera il grado di arbitrio che è implicito nelle forme di rappresentazione delle alterità.
- **Film su un film già fatto.** D'altronde, come abbiamo ricordato poche righe fa, *Der Tiger von Eschnapur/Das indische Grabmal* rappresentano il rifacimento di un vecchio progetto langhiano,

abbandonato per ragioni di forza maggiore e poi portato sul grande schermo una seconda volta negli anni Trenta. Quello del 1959 anziché un film sull'India favolosa e, per dirla con Pasolini, un film su un film già fatto sull'India favolosa, dunque si pone come un costruito intertestuale e ipertestuale, visti i rimandi impliciti e i distacchi espliciti tra le due pellicole. Tra queste ultime ricordiamo almeno la scelta di utilizzare una pellicola Eastmancolor che a differenza di quella in bianco e nero, ancora preponderante nel cinema europeo del periodo, satura i colori (anche se un po' meno del più utilizzato Technicolor), eliminando le sfumature e stendendo sul mondo indiano una laccatura sgargiante, propria del tipo di emulsione necessaria per catturare i cromatismi del set.

- **L'altro è europeo.** Seetha, l'oggetto del desiderio di Chandra e Harald, ha origini europee, per quanto ignorate dalla protagonista e nascoste dai suoi tutori. La scelta narrativa – assente nel testo originale di Thea van Harbou e nelle precedenti versioni del film, nelle quali l'architetto protagonista è già fidanzato con una ragazza europea – è illuminante perché rovescia una delle convenzioni tipiche dell'orientalismo, quella che abitualmente assegna alla donna asiatica quella malizia levantina che assolve al compito di sedurre l'uomo bianco e letteralmente di disorientarlo. Qui Seetha è una sorta di personaggio a metà tra il piccolo Kim di Kipling e una Mata Hari garbiana, ma priva di malizia: anche lei, come Kim, è di origini irlandesi, cresciuta in India senza che nessun indiano si accorgesse delle sue origini caucasiche, anche lei come Mata Hari è danzatrice esotica, vestita con costumi di scena orientaleggianti, luogo di passaggio delle congiure di potere, corpo esposto per il piacere degli occhi maschili, che diventa corpo in pericolo, corpo da salvare. L'incontro, nello stesso personaggio, di un forte appeal sessuale e della fragile ingenuità infantile tende ad annullare due dei principali atteggiamenti che il paternalismo europeo rivolgeva e rivolge al primitivo orientale. L'alterità più profonda, insomma, è l'alterità dell'europeo.
- **Disorientamento spettatoriale.** Com'è noto, Lang era uno degli autori di riferimento dei critici dei «Cahiers du cinéma». Godard lo considerava uno dei suoi maestri e lo coinvolgerà, qualche anno dopo, nella realizzazione de *Il disprezzo*. Insieme a Hitchcock, Hawks e pochi altri, rappresenterà il prototipo di Autore che lavora ad una revisione consapevole e intelligente dei generi hollywoodiani. Eppure il dittico viene accolto male dalla critica francese del tempo e non viene immediatamente compreso. Claude Beylie, critico cinematografico dei «Cahiers du cinéma» e redattore capo della rivista «Avant-scène Cinéma», riporta, proprio sulle colonne della rivista, il ricordo della prima proiezione del film alla Cinémathèque durante il quale il pubblico reagisce alla messa in scena lambiccante di Lang con risate, battute di scherno e altre forme ironiche di disapprovazione²⁸. E utile fare un accenno alla ricezione scomposta del film perché ci racconta da una parte di una richiesta di maggiore verosimiglianza e rispetto nella rappresentazione delle culture altre e lontane, almeno da parte di una fetta consistente e influente dell'opinione pubblica (d'altronde sono gli anni in cui si fa strada il cosiddetto *cinéma vérité* di cui parleremo a lungo nella

²⁸ «Je me trouve avec des amis à la Cinémathèque Française... Au programme: *Le Tigre du Bengale*. La salle, bourrée d'intellectuels suffisants, pérorants, tels qu'on ne trouve guère qu'en France et en Italie, il me semble sûrs d'un verbiage dont ils enduisent le monde pour se le rendre intelligible comme le boa humecte sa proie pour l'avalier. A tout moment, et de préférence aux scènes les plus belles – les plus déchirantes dans leur accomplissement, leur simplicité, leur évidence – ils rient. Ils rient grasement, ignoblement, convaincus de regarder quelque bande dessinée naïve qu'il est de leur fonction de bien mettre à sa place. A la distance qui convient». AA.VV, *Fritz Lang. Le Tigre du Bengale*, «Avant-scène cinéma», n. 339, Aprile 1985, p. 5.

parte quarta di questo studio) e perché dall'altra rappresenta il sintomo del disorientamento dovuto alla frustrazione e dal rovesciamento di una serie di attese spettatoriali. Non sarebbe così peregrino ipotizzare, in altre parole, che le risate sguaiate e irriguardose degli intellettuali francesi costituiscono un atto estremo di difesa di fronte a modi della rappresentazione che infrangono i loro canoni di film esotico, oltrepassando il perimetro sorliniano del visibile e sollecitando in forme non convenzionali le loro abitudini scopiche e i loro coinvolgimenti timici. Se così fosse, verrebbe da dire che *Der Tiger von Eschnapur* e *Das indische Grabmal*, negano, paradossalmente, l'assunto saidiano secondo il quale la pratica orientalista è utile perché è espressione codificata e rassicurante che gestisce la diversità, domando le paure che da essa possono provenire. Qui sembra accadere l'esatto opposto, ovvero sembra schiudersi uno spettro di emotività improvviso, un fastidio non gestibile se non attraverso risa di scherno, dunque scomodo, fastidioso, faticoso.

- **Il sottosuolo come astrazione e alternativa allo sfarzo.** Nella seconda parte del primo episodio e in gran parte del secondo, il film è ambientato prevalentemente nel sottosuolo di Eschnapur, tra cunicoli, grotte, gallerie, sotterranei, segrete, catacombe, ipogei, pozzi profondi percorsi continuamente, per scelta, necessità o coercizione, da quasi tutti i personaggi dei film. Loghi oscuri, mal illuminati nei quali vengono improvvisamente a mancare tutti i segni esteriori del lusso di Eschnapur e dell'India esotica e immaginaria, sostituiti da un paesaggio stilizzato, spoglio, quasi metafisico. Un paesaggio che favorisce il dissolversi di ogni possibilità di orientamento spaziale e temporale. Chiunque – perché arrestato, in fuga, o per indagare su amici e compagni scomparsi nel nulla – si trovi a percorrere questo spazio sotterraneo dal quale sono sottratti i segni esteriori di un'India favolosa, privo di punti di riferimento certi, vive costantemente sotto la minaccia di smarrirsi nel dedalo di cunicoli. Il mondo sotterraneo ospita persino un'intera comunità di lebbrosi, abbandonata a se stessa, il cui tentativo di fuga mette a repentaglio gli stessi personaggi. Non sappiamo quanti rimandi consapevoli alla situazione storica di quegli anni si possano individuare nella scelta di assegnare tanto peso semantico a questo habitat oscuro e labirintico. D'altronde il film viene realizzato negli stessi mesi in cui le Missionarie della Carità, istituto fondato e guidato da Madre Teresa, aprono a Kolkata e dintorni i primi centri di accoglienza specializzati per la cura dei malati di lebbra, inizialmente all'interno di cliniche mobili e poi in strutture residenziali, opere che ottengono una certa eco mediatica e che ricevono l'apprezzamento e il riconoscimento ufficiale dallo stesso Governo Indiano perché restituiscono visibilità sociale a intere porzioni di società considerate, letteralmente, «intoccabili». Non è dato sapere nemmeno se queste caverne, grotte e catacombe alludano, in qualche modo, a una più generale condizione di disagio e povertà di coloro che – e sono ovviamente la stragrande maggioranza – non possono, tanto nella realtà dell'India dell'epoca quanto in quella dell'idealizzazione orientalista, vivere protetti dal lusso dei palazzi dorati del Maharajah. Eppure, resta il fatto che il mondo sotterraneo ricostruito da Lang – ben più importante per peso narrativo e fascinazione visiva di quelli delle precedenti versioni di May e di Eichberg e peraltro simile, nelle dinamiche oppostive e nei giochi speculativi, a quello ideato per *Metropolis* – appare come un efficace strumento di contaminazione dei generi, degli ambienti, dei sogni escapisti, come un veicolo sostanziale per diffondere, nei modi di rappresentazione e nelle forme di ricezione del sogno esotico, un sottotesto perturbante e destabilizzante simile a quello ricercato da molti documentari girati nel subcontinente nei mesi e negli anni a venire. Forse non è un caso che tutto l'impianto

sfarzoso del film venga, di fatto, negato dal finale del dittico, questa volta totalmente riscritto dal regista viennese. L'esplosione delle fondamenta del palazzo principesco da una parte, e la rinuncia del Maharajah ai beni materiali dall'altra, visti secondo la prospettiva che abbiamo cercato di seguire in questo ragionamento, paiono l'ennesima dimostrazione di come il dittico orientalista di Lang, nella sua straordinaria ricchezza esotica, possa comunque prefigurare l'arrivo di una nuova stagione di rappresentazioni dell'alterità. Che lo faccia per esplosione (la dinamite) o implosione (l'eremitaggio) poco importa. In entrambi i casi si tratta della deflagrazione di un modo di rappresentazione sfarzoso e pomposo, qui portato al suo parossismo antistorico. Come già in *Paisà* per il dopoguerra italiano, sarà Rossellini a camminare sulle macerie rimaste sul campo e a tracciare nuove strade e nuovi sentieri di racconto.

Appunti per un film sull'India

Il progetto

Nel 1967, in mezzo a una ridda di progetti compiuti o in via di definizione, ritorna prepotentemente il desiderio di girare un film sull'India. All'indomani della conclusione dei lavori di *Edipo Re* Pasolini scrive un breve soggetto appuntandosi – come afferma in un'intervista comparsa su «Vie nuove» nel gennaio 1968 a firma del giornalista Romano Costa²⁹ – i tratti narrativi principali di una leggenda indiana che gli ha raccontato Elsa Morante una sera a cena e che lo ha profondamente colpito. La vicenda riguarda un ricco Maharajah che, durante una perlustrazione o una battuta di caccia nei suoi possedimenti ricoperti di neve, in pieno inverno, s'imbatte in una coppia di tigrotti affamati. Di fronte alla loro sofferenza, l'uomo s'impietosisce e in spregio alla propria vita, decide di offrirsi loro in pasto per garantirne la sopravvivenza. Il motivo per cui Pasolini resta profondamente colpito dalla storia della Morante – dicono molti suoi biografi – probabilmente risiede nel legame che essa istituisce con un episodio dell'infanzia particolarmente importante, riportato nei suoi *Quaderni rossi*.

Avevo cinque anni e la mia famiglia allora abitava a Conegliano. La sera di una domenica io la mamma e il babbo eravamo appena tornati dal cinematografo. Io aspettavo che fosse pronta la cena e sfogliavo certi foglietti che erano stati dati al cinematografo come *réclame*. Ricordo ancora una sola illustrazione ma la ricordo con grande precisione che mi turba ancora. Quanto la osservai! Che soggezione e voluttà mi diede! La divoravo con gli occhi e tutti i miei sensi erano eccitati per poterla gustare a fondo. Provavo allora lo stesso spasimo che ora mi stringe il cuore di fronte a un'immagine o a un pensiero che non sono capace di esprimere. La figura rappresentava un uomo riverso tra le zampe di una tigre. Del suo corpo si vedevano solo il capo e il dorso; il resto scompariva (lo immagino ora) sotto la pancia della belva. Ma io credetti invece che il corpo fosse stato ingoiato, proprio come il topo tra le fauci di un gatto... il giovane avventuriero, del resto, pareva ancora vivo, e conscio di essere semilavorato dalla tigre stupenda. Giaceva col capo supino, in una posizione quasi di donna - inerme, nudo. L'animale intanto lo inghiottiva ferocemente. [...] Davanti a questa figura [...] sentivo un brivido dentro di me, e come un abbandono. [...] Intanto cominciavo a desiderare di essere io l'esploratore divorato vivo dalla belva. Da allora spesse volte prima di addormentarmi fantasticavo di essere in mezzo alla foresta e di essere aggredito dalla tigre. Mi lasciavo divorare da essa. E poi naturalmente... escogitavo il modo di riuscire a liberarmi e a ucciderla³⁰.

²⁹ R. Costa, *L'India di Pasolini*, «Vie nuove», 25 gennaio 1968.

³⁰ P.P. Pasolini, "Quaderni rossi" in Id., *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1998, Vol. I, pp. 135-136 (a cura di Walter Siti e Silvia de Laude).

Come vedremo nella prossima parte dello studio, sono diversi i motivi che spingono Pasolini a immaginare e tentare di realizzare un film in India, primo tra tutti l'esperienza sconvolgente avuta nel subcontinente qualche anno prima – tra il 1961 e il 1962 – allorché aveva visitato l'India in compagnia della stessa Elsa Morante e di Alberto Moravia, in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita del poeta Tagore. A quel tempo, non ancora passato dietro la macchina da presa, si era «limitato» a restituire le impressioni del viaggio in forma scritta, attraverso una serie di articoli giornalistici pubblicati sul quotidiano «Il Giorno» e poi riuniti nella raccolta *L'odore dell'India*. L'interesse pasoliniano verso le lotte di autodeterminazione dei paesi del Terzo mondo, interesse che proprio negli anni Sessanta stava crescendo in molta parte dell'opinione pubblica, trovava nell'India un crocevia dal quale probabilmente non era possibile prescindere, non fosse altro perché quella di Nehru e di Gandhi era la prima grande nazione a essersi affrancata dal dominio coloniale britannico subito dopo la Seconda guerra mondiale. Fatto sta che, conclusa la produzione di *Edipo Re* e impostata quella per *Teorema*, Pasolini torna nel continente indiano tra la fine del 1966 e l'inizio del 1967, deciso a indagare sulla plausibilità di tale vicenda e sulla praticabilità di una simile produzione, intervistando intellettuali, religiosi, contadini, politici, gente comune, compiendo alcuni sopralluoghi per possibili location, individuando ipotetici attori tra le persone incontrate durante il viaggio. Nel primo soggetto che Pasolini scrive qualche settimana prima di partire per l'India – intitolato *Storia indiana* e poi pubblicato, anni dopo, nella raccolta di scritti e interviste sul cinema curata da Luciano De Giusti in occasione di un'importante retrospettiva sul regista svoltasi a Pordenone nel 1979³¹ – è già prevista una seconda e più corposa parte narrativa, inventata dallo stesso regista e ambientata nell'India contemporanea, quella democratica post 1949. In questa seconda e più preponderante parte dell'ipotetico film, la famiglia del Maharajah, morto il capofamiglia e persi tutti gli averi, comincia a errare in preda alla fame attraversando un paese impoverito e colpito dall'ennesima terribile carestia. La moglie e i quattro figli del Maharajah, nel tentativo di raggiungere la città santa di Benares, moriranno, secondo l'idea Pasoliniana, uno dopo l'altro durante il tragitto, in una sorta di tremendo contrappasso al primo sacrificio del Maharajah. La verifica in loco di questa seconda parte del soggetto, sempre seguendo un approccio da giornalismo d'inchiesta, diventa occasione per Pasolini per informarsi su altri temi indiani come il

³¹ P.P. Pasolini, "Storia indiana" in Id. *Il cinema in forma di poesia*, (a cura di L. De Giusti), Pordenone, Cinemazero, 1979, pp. 134-135.

controllo delle nascite, l'abolizione delle caste, gli effetti dell'industrializzazione, interrogando politici, direttori di giornale, intellettuali ecc.

Presentato in una sezione collaterale della Mostra del cinema di Venezia del 1968, *Appunti per un film sull'India* passa pressoché inosservato tra gli addetti ai lavori. Durante la prima e unica proiezione cinematografica in sala, la critica, l'opinione pubblica e persino lo stesso regista sono «distratti» da altri episodi più «scottanti» che si svolgono in quei giorni al lido. Nel concorso principale di quella stessa edizione Pasolini presenta *Teorema*, opera ideologicamente scomoda che vale al cineasta l'ennesimo sequestro del film e la relativa denuncia alla magistratura per «oscenità»³²; la Mostra, come altri eventi pubblici di quel periodo, è sottoposta a forti tensioni sociali, a moti di protesta e agitazione, in un'edizione particolarmente travagliata che vede – con Pasolini sempre in prima fila – manifestazioni di piazza, occupazioni simboliche del Palazzo del Cinema, trattative tra dimostranti e organi istituzionali, contestazioni alle feste e celebrazioni più sfarzose, rinvii dell'inaugurazione, critiche all'establishment e le dimissioni finali del direttore Chiarini³³. Al di là di questa prima sfortunata proiezione, è più in generale la forma ibrida di *Appunti* a risultare difficilmente collocabile nelle griglie un po' strette dei format audiovisivi: non è un lungometraggio destinato alle sale, è un prodotto televisivo non particolarmente vendibile (andato in onda all'interno della trasmissione TV7 il 5 luglio 1968), non appartiene ad alcun genere codificato (non è una fiction, non è un documentario, non è un film d'arte), ha una durata troppo breve (persino irrisoria se paragonata ad esempio ai lavori di Rossellini o Malle), si presenta come banale materiale di documentazione di un progetto; vede la luce in un periodo creativo-produttivo talmente ricco e fertile di altre pellicole e, con esse, di polemiche, discussioni, provocazioni, da subissare letteralmente di altre immagini e di altri discorsi il già gracile corpo filmico di quel lavoro³⁴. Come vedremo, in verità, *Appunti* è un film centrale sia dal punto di vista delle esperienze pasoliniane

³² Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1978.

³³ Per un approfondimento sul cinema di quegli anni si rimanda a: L. Chiarini, *Un leone e altri animali. Cinema e contestazione alla Mostra di Venezia 1968*, Milano, Sugar Editore, 1969; M. Bongiovanni, A. Scwrz, *Venezia provvisoria / La XXX Mostra del cinema un anno dopo la contestazione*, Torino, ECS/Centro Studi cinematografici, 1970; C. Cosulich, *'68 e dintorni*, Milano, Il Castoro, 1998; P. Rizzi, E. Di Martino, *Storia della Biennale, 1895-1982*, Milano, Electa, 1982.

³⁴ Pasolini realizza nel giro di tre/quattro anni una decina di prodotti audiovisivi, tra fiction, documentari ed episodi di film collettivi: nel '66 firma *Uccellacci uccellini*, nel '67 *Edipo Re*, *Le streghe* (episodio *La Terra vista dalla Luna*) e *Capriccio all'italiana* (episodio *Che cosa sono le nuvole?*), nel '68 oltre agli *Appunti* firma *Teorema* e *Amore e rabbia* (episodio *La sequenza del fiore di carta*), poi, nel '69 è la volta di *Porcile*, *Appunti per un'Orestide africana* e, infine, *Medea*.

dell'alterità, sia da quello della pratica formale e narrativa che svilupperà in altri successivi lavori come, ad esempio, in *Appunti per un'Orestide Africana*

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location

Sebbene sia difficile ricostruire gli esatti movimenti di Pasolini in India seguendo solo le immagini del film, che si articolano senza seguire alcun criterio di omogeneità temporale o spaziale, è possibile definire i luoghi di passaggio del regista grazie ai documenti raccolti dal Fondo Pier Paolo Pasolini ora situato presso la Cineteca Lumière di Bologna³⁵. Nelle poche settimane di viaggio, dalla fine di dicembre del 1967 all'inizio di gennaio del 1968, Pasolini è di stanza per diversi giorni a Mumbai, nello stato del Maharashtra. Qui incontra romanzieri, intellettuali, sceneggiatori, registi presso il giardino del Taj Mahal Hotel, visita la sede del Parlamento Indiano, la Porta dell'India, il Palace Kailas (dove si trova l'appartamento del Maharajah vestito in abiti occidentali), la fabbrica della Fiat nella periferia della metropoli, davanti ai cui cancelli ha modo di intervistare alcuni operai, e infine la sede del quotidiano «The Times of India». Nello stato di Uttarakhand, nel nord dell'India, transita per Rishikesh, visitando un convento induista, Ganga Kinare (la zona del mahatma locale che rifiuta l'intervista) nei pressi di Gita Bhawan nel quartiere di Garhwal (dove scorre il Gange), per la capitale Dehradun. Nello stato del Rajasthan visita Udaipur e i suoi monumenti (il palazzo della Città, il palazzo del Lago), Jaipur e Ajmer. A New Delhi Pasolini si trattiene per intervistare uno dei rappresentanti del Partito Comunista e, presso l'Urdu Bazar, alcuni degli abitanti della città (interrogandoli sulla politica di controllo delle nascite). Dal diario di produzione risultano come tappe del soggiorno anche Ramel nell'Uttar Pradesh, Gurdaspur nel Punjab (dove incontra e filma il soldato che dovrebbe recitare la parte del Maharajah), la Connaught Place, il Qutub Minar e il Forte Rosso di Nuova Delhi, il villaggio di Wawarli, il quartiere di Kamathipura a Mumbai.

Sinossi

Le prime immagini sono di difficile decodifica. Il ritratto che fa da sfondo ai titoli di testa è quello di un giovane uomo con un turbante che guarda fisso davanti a sé. Non sappiamo chi sia (ma lo scopriremo più avanti). Di seguito alcune camera car riprese dall'abitacolo di una automobile, giustapposte a dettagli di difficile collocazione toponomastica, ci conducono innanzi ad alcuni simboli identitari di Mumbai: il Gate of India, il Parlamento, la

³⁵ P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991, pp. 169-176. (Testo curato da L. Betti e M. Galinucci)

bandiera della Repubblica indiana. Attraverso un veloce montaggio parallelo osserviamo anche alcuni avvoltoi che si alzano in volo, altri che divorano le carni di un bovino e, a seguire, i dettagli delle mani e dei piedi di alcuni lebbrosi, poi un uomo che prega.

Con uno stacco rapido e improvviso, ci ritroviamo innanzi a un convento di Rishikesh, nello stato federato dell'Uttarakhand, nell'India settentrionale; siamo in un barcone, in mezzo a molti indiani che osservano la macchina da presa con curiosità, senza distogliere lo sguardo dall'obiettivo. Siamo sulle acque del Gange, al confine con la Cina. Davanti al convento, sotto un porticato affrescato, Pasolini incontra un giovane portatore d'acqua. La voce narrante del regista – che vediamo per pochi istanti mentre tiene in mano un libro – spiega qual è l'obiettivo del viaggio in India: fare «un film su un film sull'India», vale a dire verificare se è possibile realizzare un film ambientato nel grande subcontinente che affronti i due «temi decisivi dell'intero Terzo mondo: la religione e la fame». Il film che Pasolini progetta di girare verte sulla leggenda del Maharaja narratagli dalla Morante. Pasolini visita il convento Rishikesh per capire, direttamente dalla voce dei monaci, se l'episodio del Maharajah sia plausibile per la religione indiana oppure no. Il giovane portatore d'acqua è il primo degli intervistati da Pasolini. Per il ragazzo i monaci oggi si comporterebbero nello stesso modo se si trovassero nella medesima situazione del Maharajah.

Sul greto del fiume Gange, la macchina da presa di Pasolini insegue uno dei Mahatma più noti della zona per interrogarlo sullo stesso quesito. L'uomo si rifiuta di rispondere e si allontana ritirandosi nella sua grotta. A rispondere è un secondo *sadhu* che afferma di essere disposto a sacrificarsi, ma di poter parlare solo per se e non per gli altri religiosi del convento. Un terzo *sadhu*, intervistato in riva al fiume, dopo aver spiegato il motivo per cui un Maharajah, così come ogni indiano, è disposto a sacrificare se stesso per il bene di un altro essere vivente, alla domanda di Pasolini sulla verosimiglianza del gesto nell'India contemporanea, spiega che la storia del Maharajah non va presa alla lettera, ma come una sorta di parabola che insegna il valore della compassione per gli altri.

Con un brusco stacco siamo a Bombay, dove Pasolini va in visita a un Maharajah che vive in un ricco quartiere residenziale, vestito con abiti occidentali, in un appartamento arredato con gusto moderno. Il Maharajah di Bhavnagar sostiene che il suo avo avrebbe catturato le tigri e le avrebbe condotte a palazzo per dare loro da mangiare, rifiutando l'idea di sacrificarsi in prima persona a meno di non avere un sentimento profondamente religioso. La moglie del principe, seduta accanto e vestita con un elegante sari – a precisa domanda di Pasolini che le chiede come si comporterebbe se dovesse recitare nel ruolo della moglie di un Maharajah caduto in disgrazia – replica che non si sentirebbe diversa dal solito, vivrebbe senza imbarazzo in mezzo ai poveri e agli intoccabili.

Vediamo in primo piano il giovane con il turbante che era già comparso nei titoli di testa. Sembra che stia parlando, ma non sentiamo la sua voce, così come era avvenuto per il portatore d'acqua di Rishikesh. Sempre in *voce over* è il regista ad «aprire bocca» e affermare che ha scelto il giovane come attore-protagonista del suo eventuale film: anche lui – ci dice Pasolini – si sacrificerebbe per permettere ai tigrotti affamati di sopravvivere. Il ragazzo, dal diario di produzione, risulterebbe essere Arjun Singh, un soldato ventottenne incontrato a Ramel – Gurdaspur nel Punjab

Un elefante. Panoramiche sul City Palace di Udaipur, vegliato da un elefante, dove vive tuttora un Maharajah. Altre immagini dall'esterno del Palazzo sul Lago sempre a Udaipur, già location scelta da Lang per il suo dittico indiano (e, infatti, Pasolini lo definisce «un po' troppo esotico») e infine riprese in camera car della facciata del Hawa Mahal (il Palazzo dei Venti) di Jaipur, residenza del Maharajah Sawai Pratap Singh, che il cineasta reputa essere adatto per la residenza principesca dove ambientare la prima parte del film.

Ora la macchina da presa è «scesa per le strade». Tra le strade di Mumbai, vediamo un addensarsi di persone attorno a un musicista che suona uno strumento a corde. Insieme a lui, un bambino con un tamburo. Un rapido movimento di macchina ci mostra sullo sfondo le mura e la loggia dalla quale – ci dice Pasolini – Gandhi parlava al popolo. Poco distante dalle mura, mentre la voce extradiegetica descrive, per sommi capi, la trama del «film da farsi», soffermandosi sulla parte «contemporanea», ambientata dopo l'indipendenza, in un'India che deve risolvere il problema della sovrappopolazione, delle caste, della sterilizzazione, altri musicisti suonano e altri curiosi si fermano, chi osservando la partitura melodica, chi la troupe al lavoro. Mentre la colonna sonora propone la Sonatina tratta dalla Cantata BWV106 «Actus Tragicus» di Bach, un lento movimento di macchina si sofferma – spesso fuori fuoco – sui primi e i primissimi piani di alcuni uomini, cercando di catturarne la profondità dello sguardo. Così è per una serie d'inquadrature di bambini, donne, anziani, altri uomini, incontrati per le strade: tutti o quasi fissano la macchina da presa con espressioni che vanno dal corrucciato all'imbarazzato, dall'incuriosito all'infastidito. Il ciclo di ritratti si conclude con il primo piano di un ragazzo non vedente con il volto tumefatto dalla lebbra.

Sotto il Gate of India, in riva al mare, Pasolini intervista una consigliera comunale della capitale chiedendole se è pensabile che la moglie di un Maharajah caduta in disgrazia si mescoli con le altre caste più umili e accetti il pane anche se offerto dai cosiddetti «intoccabili». L'anziana signora afferma che, in condizioni di reale indigenza, questa situazione potrebbe accadere, ma che sarebbe una prova difficile per la moglie del Maharajah oltre che improbabile. D'altronde – continua, sollecitata dalle domande del regista – ancora oggi gli «intoccabili» vivono segregati, ai margini della società, principalmente impiegati come netturbini e dunque è difficile mescolarsi con loro. A quel punto, il regista vorrebbe intervistare un «intoccabile» e la consigliera comunale si attiva, nei pressi del Gate, per trovare qualche rappresentante di questa casta. Individua prima una donna che si limita a segnalare il suo paese d'origine e in seconda battuta un giovane ragazzo sorridente.

Per indagare ancora sul problema della sovrappopolazione, il regista si sposta a Nuova Delhi dove intervista il segretario locale del Partito Comunista a proposito della legge sulla sterilizzazione della popolazione. L'uomo, ripreso dal basso in alto, alle spalle sventolante la bandiera comunista, risponde che il partito non è d'accordo con la proposta di legge in quanto occorre educare responsabilmente la popolazione, coinvolgendola con metodi più democratici. Di contro, nelle strade della città, i lavoratori incontrati da Pasolini, interrogati sul medesimo quesito, ripresi attraverso altrettanti primi piani, si rivelano favorevoli a metodi statali per il controllo delle nascite. La stessa cosa accade quando – dopo una serie di camera car dedicate ai cartelloni pubblicitari dei film – il regista interpella alcuni intellettuali incontrati davanti alla fiera del libro. Solo l'ultimo degli intervistati afferma che la lotta all'indigenza e alla fame si combatte producendo di più e adottando metodi meno coercitivi.

Pasolini si inoltra in un villaggio di contadini. La voce narrante mescola toni elegiaci e altri di disillusione. Mentre l'operatore – camera in spalla – si incammina verso il villaggio, riprende abitazioni, cortili, sguardi di anziane e bambini, oppure di uomini allegri, il regista chiosa «*Ci siamo entrati quasi clandestinamente, timorosi di rompere chissà che incanto. Il villaggio era immerso in una profonda pace meridiana, una pace preistorica, e non priva di una dolcezza quasi elegiaca. Gli abitanti del villaggio ci hanno colto sorridendo, con grande dolcezza e uno spirito di ospitalità addirittura commovente essi ci hanno accolto e sorriso. Ci hanno mostrato come lavorano, quali siano le loro tecniche, che sono le stesse di due o tremila anni fa, ma quando abbiamo chiesto loro di parlarci sulla sterilizzazione, non hanno voluto saperne. [...] Sono estranei a questo problema*». Gli uomini si allontanano, gentilmente declinano l'attenzione del regista e della macchina da presa.

Jaipur. Totale del Palazzo del Vento. La voce over ora s'interroga su quali potrebbero essere gli attori che interpreteranno i co-protagonisti del film: la moglie del Maharajah, i suoi quattro figli. Mentre riprende la Sonatina di Bach, vediamo scorrere sullo schermo alcune illustrazioni di donne indiane, tra le quali il regista individua un tipo-ideale (una specie di Maternità, ovvero una donna con in braccio un neonato), poi primi piani

di preadolescenti che, ripresi tra la folla, guardano sorridenti in macchina, tra cui sceglie il volto di colui che potrebbe interpretare il figlio maggiore della famiglia. Stesso meccanismo di «selezione» viene seguito per quanto riguarda il fratello minore e la sorella più piccola: dopo diversi primi piani di bimbi e bimbe, l'attenzione della macchina da presa si sofferma su una ragazzina che Pasolini definisce un «tenero e dolce agnellino».

Mentre – sempre in camera car – vediamo scorrere l'enorme tubatura di un oleodotto, la voce del regista precisa l'orizzonte di senso che intende infondere al film: *«Così la famiglia del Maharajah si perde in mezzo alla gente. La prima parte del film, il sacrificio del Maharajah che si dona alle tigri, rappresenta non soltanto l'India di prima dell'indipendenza ma l'intera preistoria indiana. La seconda parte del film, la storia della famiglia impoverita, rappresenta non soltanto l'anno della liberazione, ma tutta la storia dell'India moderna. Questi problemi si possono riassumere con una sola parola: industrializzazione»*. Ora la troupe si muove in automobile per le strade affollate di Bombay. Per ragionare sulla questione dell'industrializzazione – ci dice la voce di commento mentre scorrono riprese di automobili, palazzi, monumenti, la facciata della sede di un giornale, alcuni scorci di quartieri residenziali con abitazioni moderne costruite vicino a delle baraccopoli – il regista ha svolto un'inchiesta interrogando intellettuali, giornalisti che lavorano al «The Times of India» (*«che corrisponde al Corriere della Sera indiano»*) e in periferia, nei quartieri dove sorgono le fabbriche. Qui – sempre attraverso il finestrino di un'automobile – si possono vedere le statue di Shiva accanto a murales comunisti, con il simbolo della falce e del martello, poi scene di vita quotidiana in un villaggio tra Bombay e Pune. Sia i contadini sia gli operai vengono intervistati a proposito della loro identità sociale, ovvero se preferiscano essere contadini o operai, se ci sia differenza tra le due professioni, se si sentano realizzati nel proprio lavoro, se cambieranno il loro modo di pensare e vivere una volta esaurito il processo di industrializzazione in corso.

Ritorna il mendicante che abbiamo visto nelle prime inquadrature del film, poi altre riprese ci mostrano la modernizzazione del paese, la rete elettrica, i quartieri residenziali con palazzi moderni. Intanto, nella redazione del «Times of India» tre giornalisti intervistati dal cineasta affermano che il paese, nonostante si stia modernizzando, ovvero stia assimilando tecnologie che provengono dall'Occidente, non ha intenzione di perdere i suoi tratti distintivi, i suoi caratteri di nazione, la sua cultura. Anche i moti di violenza che si sono registrati negli ultimi tempi – continuano – sono il segno di una difficoltà a gestire i processi di industrializzazione e soprattutto la crescita dell'aspettativa di benessere della popolazione. Una popolazione che, nonostante tutto, afferma uno dei tre giornalisti, continua a essere non violenta.

Dopo l'ennesima ripresa del soldato scelto per interpretare il Maharajah ci troviamo nel giardino del Taj Mahal Hotel, dove sono state convocate alcune celebri personalità del mondo del cinema e dello spettacolo. A loro Pasolini chiede valutazioni sulla plausibilità della sua storia e eventuali arricchimenti del plot, specialmente per quanto riguarda la parte relativa all'India democratica. Il primo a rispondere è Khwaja Ahmad Abbas, sceneggiatore e regista indiano che ipotizza il viaggio della famiglia del Maharajah verso Benares per trasportare le ceneri del defunto marito nella città sacra e poi spargerle nel Gange. Mentre il regista parla, cominciano a scorrere riprese di mendicanti indiani. Allo stesso modo, mentre Rajinder Singh Bedi, romanziere urdu, suggerisce un altro possibile sviluppo della trama – imitando il nobile gesto del padre, i figli rinunciano a ricchezze e possedimenti, rendendosi conto però di non essere in grado di mantenersi e dunque cadendo in disgrazia e morendo uno a uno – altre immagini di malati, storpi e questuanti si rincorrono una dopo l'altra per offrire l'idea di un'India povera e sofferente. Il terzo intellettuale che interviene è Jag Mohan, sceneggiatore, che rammenta la leggenda del re Shibi che diede parte della propria carne all'aquila affamata, una leggenda buddhista ripetuta in vari periodi storici e dunque pienamente parte della tradizione folclorica del paese. Per quanto riguarda le ragioni del viaggio della famiglia del Maharajah, Mohan propone una variante rispetto all'ipotesi iniziale di Pasolini ovvero di variare le mete dei pellegrinaggi dei suoi membri, anche verso Nashik, Kanyakumari (più noto come Capo Comorin) o Allahabad (Prayag), città sante per gli indù allo stesso modo in cui lo è

Benares, portando così i personaggi a morire in quattro posti diversi. Mentre Mohan parla, le immagini dell'India si fanno ancora più crude: questa volta vediamo i danni che la lebbra causa sulle persone, moncherini, volti butterati, cecità. Vengono riproposte le medesime immagini di arti amputati o mani privi di falangi mostrate all'inizio del film.

«Così, uno a uno, la moglie e i figli del Maharajah muoiono di fame» ricorda la voce di Pasolini. Le inquadrature dei bambini selezionati come possibili attori vengono ora montate in serie con altre immagini di avvoltoi e di corvi che mangiano le carni di animali, svuotandone le carcasse. Ora la macchina da presa segue un corteo funebre, guidato da un anziano *sadhu*. Giunti in riva al fiume il cadavere, completamente fasciato e legato a una sorta di barella, viene adagiato a terra. Riparte la Sonatina di Bach. Pasolini, in voice over, sentenza: «Un occidentale che va in India ha tutto, ma non dà niente. L'India, invece, che non ha nulla, in realtà dà tutto, ma che cosa?». Intanto i parenti del defunto costruiscono una pira di legni e altri materiali infiammabili e vi adagiano delicatamente sopra il corpo del defunto, dando inizio ai riti che precedono la cremazione. Una volta ultimati i preparativi, danno fuoco alla pira. Il film si conclude con il fotogramma fisso del soldato che dovrebbe interpretare il Maharajah su cui scorrono i titoli di coda.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità

- **Un doppio orizzonte tematico.** Il primo elemento di interesse di *Appunti*, almeno rispetto ai temi qui studiati, riguarda il doppio binario argomentativo che sviluppa, la doppia traccia di lavoro che cerca di dipanare. Su un fronte il film registra – o meglio sembra registrare e documentare – alcune delle attività propedeutiche alla realizzazione di un film: ricerca di location, di attori e comparse, migliore definizione del plot grazie all'aiuto e al coinvolgimento di consulenti ed esperti in materia, tentativo di sintonizzazione con l'«atmosfera» dei luoghi nei quali si vuole ambientare il racconto. Su un secondo fronte – pur sempre funzionale all'ipotetica realizzazione di un'opera cinematografica – *Appunti* restituisce una parte del percorso d'indagine del suo autore relativamente ai temi della povertà, della religione, della coscienza di classe, della discriminazione sociale, degli effetti dell'industrializzazione. Nondimeno, entrambi i piani di sviluppo appaiono dilettantesco abbozzati: quella che vediamo, infatti, non è un'inchiesta giornalistica o un saggio documentato sulla realtà sociale indiana, nel senso che non ne ha il rigore metodologico, la profondità analitica, lo spessore argomentativo, né restituisce, con sufficiente precisione, le operazioni necessarie per mettere in piedi una produzione cinematografica. È un abbozzo di lavoro nella direzione dell'impressionismo, del contingente, del provvisorio, del casuale. Tende, insomma, ad evidenziare la potenzialità del dispersivo rispetto all'organico, dell'aleatorio rispetto al programmato.
- **Registri enunciativi ibridi.** Partendo da quanto appena detto ne consegue che il film non abbraccia un solo registro enunciativo. Non è un film sperimentale, né un documentario, né una fiction, né un'inchiesta giornalistica, né un film etnografico. È un «non» film su un film che «non» si realizzerà. Dalla prospettiva relazionale qui studiata, tale predisposizione appare illuminante circa la screziatura dell'identità culturale/sociale/di genere dell'autorità che si incarica della fatica dell'incontro. Forse già consapevole – essendo al suo secondo viaggio nel subcontinente indiano – di non riuscire a catturare la composita complessità e irriducibilità ermeneutica della realtà culturale visitata, Pasolini sfilaccia la propria identità d'autore, la rende ambigua, sfuggente, a sua

volta inafferrabile, ad esempio cancellandola – dopo una comparsa iniziale – dalla banda visiva per trasferirla esclusivamente su quella sonora.

- **Voce extradiegetica, separazione tra colonna sonora e colonna visiva.** A tal proposito, ci sembra utile sottolineare la decisione di rinunciare quasi del tutto al suono sincrono utilizzato in fase di montaggio solo per costruire il *fondu* d'ambiente. Nella colonna sonora, al contrario, sono preponderanti gli interventi successivi, tanto nello spazio quanto nel tempo: l'inserimento della voce di commento dello stesso Pasolini, le traduzioni in italiano delle interviste lette/recitate dal produttore che accompagna il regista nel suo viaggio (Gianni Barcelloni), la Sonatina di Bach che chiosa i passaggi più lirici del montaggio. Se ne deduce che la dimensione del contatto e dell'incontro tra Pasolini e la popolazione indiana – così esibita in *L'odore dell'India* - venga in qualche modo restituita e lasciata sedimentare al privato pasoliniano, esclusa dal gioco della rappresentazione, ridotta a un insieme, spesso frammentario, di immagini superficiali private della profondità del sonoro.
- **L'eliminazione della voce dell'«altro» e l'insistenza dei primi piani.** L'eliminazione del suono *in* contribuisce a «zittire» i nativi, la cui voce resta impercettibile anche nel corso delle interviste. Il primo ragazzino portatore d'acqua e il soldato che dovrebbe interpretare il ruolo del Maharajah parlano davanti alla macchina da presa, ma nella colonna sonora vediamo solo i loro «labiali» incomprensibili, coperti dalla voce di commento del regista. Anche le interviste a politici, intellettuali, registi, sceneggiatori, operai, contadini, registrate in loco, vengono inserite nella banda audio, ma coperte quasi sempre dalla traduzione italiana, registrata (e recitata) in studio, come nel più classico dei documentari televisivi. Si noti che, forse in virtù di problemi tecnici occorsi sul «set», anche l'unica volta che compare Pasolini nello spazio profilmico e parla davanti alla cinepresa, non ascoltiamo la sua «vera» voce, ma il doppiaggio che lo stesso regista elabora in fase di postproduzione (un doppiaggio peraltro fuori sincrono, dunque percepibile). Tali evidenze, se declinate in relazione alle questioni dell'incontro tra culture, attestano una difficoltà quasi insormontabile di dialogo o almeno di una sua corretta rappresentazione audiovisiva. Tale difficoltà è ancora più evidente nel ciclo di ritratti – ovvero di insistiti Primi e primissimi piani – che Pasolini dedica ai volti spesso sofferenti degli indiani che incontra per strada, esotizzandone la presenza attraverso un tentativo di rendere lirica la loro indigenza come se si potesse leggere, in trasparenza, nella loro fisionomia, una condizione di disagio e insieme di «purezza». Le elegiache parole di commento del cineasta mentre entra, con la macchina da presa, in un villaggio di contadini, qui sopra fedelmente riportate, sono d'altronde la migliore chiosa di quanto andiamo dicendo.

Calcutta e L'Inde Fantôme

Il progetto

Nell'autunno del 1967, Louis Malle viene invitato dal Ministero degli Esteri francese a presentare in India una serie di otto film transalpini (incluso *Le feu follet* da lui firmato pochi anni prima, nel 1964), all'interno di un'iniziativa di promozione internazionale del cinema francese³⁶. Alla partenza per Bombay, anche Malle come Rossellini sta attraversando un periodo particolarmente difficile della sua carriera professionale e della sua vita sentimentale, che porta alla fine del matrimonio con Anne-Arie Deschodt e a molte difficoltà produttive in relazione alle riprese de *Le Voleur* e dell'episodio intitolato *William Wilson* del film collettivo *Tre passi nel delirio*³⁷. Malle, in virtù del programma prefissato dal Ministero, deve trascorrere due settimane nel subcontinente, durante il quale ha il compito di presenziare alle proiezioni di Delhi, Calcutta, Madras e Bombay. Il periodo di «vacanza», in realtà, dura molto più del previsto, quasi due mesi, trascorsi a girare nel sud del paese. Racconta in un'intervista:

«[prima di partire] Sapevo che l'India sarebbe stata uno shock, ma è stato molto più forte di quanto mi attendessi. [...] Dopo questi due mesi, ho realizzato che ancorché l'India fosse impossibile da comprendere per uno straniero [...] mi affascinava a tal punto da sentire il bisogno di ritornare»³⁸.

Il proposito, in effetti, si realizzerà dopo brevissimo tempo. Raccolti finanziamenti tra amici produttori, Malle riparte per l'India il 5 gennaio del 1968, questa volta con il proposito di filmare. Porta con sé due suoi storici collaboratori, il direttore della fotografia Étienne Becker e l'ingegnere del suono Jean Claude Laureux, due cineprese 16 mm. (una Èclair e una Harper) e l'apparecchiatura necessaria per la registrazione audio. In verità, a differenza di altri casi, Malle non ha un progetto cinematografico definito, né per la preparazione di una fiction, né per la predisposizione di un documentario.

³⁶ Per un approfondimento sull'esperienza indiana di Malle si rimanda, oltre ai titoli citati nelle successive note, anche a: H. Frey, *Louis Malle*, Manchester, Manchester University Press, 2004, pp. 54-58; S. C. Nathan, *The Films of Louis Malle. A Critical Analysis*, Jefferson, McFarland, 2011, pp. 112-133; I. Vandavelde, *Outsider Films on India 1950-1990*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», Vol. XXX, n. 2, 2010, pp. 248-250; A. A. Yang, *Images of Asia. A Passage Through Fiction and Film*, «The History Teacher», Vol. XIII, n. 3, Maggio 1980, pp. 351-369; F. Vergerio, G. Zappoli (a cura di), *Louis Malle. Tra finzione e realtà*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1995.

³⁷ L. Malle, *L'Inde fantôme. Carnet de voyage*, Parigi, Gallimard, 2005. Per altri dettagli si veda anche la biografia scritta da Pierre Billard: Id., *Louis Malle, le rebelle solitaire*, Parigi, Plon, 2003.

³⁸ L. Malle, *Malle on Malle*, Londra, Faber & Faber, 1996, p. 68 (testo a cura di P. French).

Il mio proposito era di partire per Calcutta, guardarmi intorno ed eventualmente iniziare a filmare. Nessun piano preconstituito, nessuno script, nessun equipaggiamento per l'illuminazione, nessun committente già disposto a distribuire il film. [...] In quel momento di crisi della mia vita, quando stavo cercando di rivalutare tutto quello che avevo fatto per andare più avanti, l'India era una perfetta tabula rasa: era un modo per ricominciare da capo³⁹.

Il secondo soggiorno dura circa cinque mesi. A metà maggio Malle è di ritorno a Parigi. Come racconta in diverse interviste⁴⁰, la tempistica è piuttosto «bizzarra», poiché siamo nel mezzo del maggio parigino e la capitale è praticamente immobilizzata da manifestazioni, scioperi, cortei per opera di studenti, operai, intellettuali (tra cui molti colleghi dello stesso Malle). Da un certo punto di vista anche il ritorno alla vita «normale» significa immergersi in una «realtà altra» che il cineasta francese condivide ma che non ha avuto modo di vivere in prima persona. A ogni modo, per diverse settimane nessun laboratorio di sviluppo della pellicola, né alcuno studio di montaggio possono accogliere il regista. Solo a ottobre, può finalmente mettere mano al materiale raccolto insieme alla montatrice Suzanne Baron. Trenta ore di girato, registrate senza un piano di lavorazione preciso e un'idea di come allestire il tutto, costringono Malle e Baron innanzi a un immane lavoro di sintesi (problemi analoghi avranno Ivens e Loridan con *Comment Yukong déplaça les montagnes* e in parte Antonioni con *Chung Kuo - Cina*). Si decide di separare tutte le riprese fatte nella capitale dello stato del Bengala Occidentale e di preparare un documentario specifico della durata di 105 minuti e intitolato semplicemente *Calcutta*. Con il restante materiale, per quasi un anno, Malle e Baron lavorano alla predisposizione di un documentario televisivo in sette puntate di circa cinquanta minuti l'una, da proporre alla televisione francese e a quelle internazionali. *Calcutta* viene presentato in anteprima a Cannes nel maggio del 1969, la prima puntata di *L'Inde fantôme (La caméra impossible)* viene trasmessa dal canale francese Antenne 2 venerdì 25 luglio dello stesso anno, con la programmazione delle restanti puntate, una volta a settimana fino al 5 settembre. In seguito viene preparata un'edizione del documentario televisivo e di quello cinematografico in inglese per il mercato anglosassone e americano⁴¹.

³⁹ *Ivi*, p. 68-69.

⁴⁰ Si veda ad esempio: J. L. Comolli, J. Narboni, J. Rivette (a cura di), *Calcutta. Entretien avec Louis Malle*, «Cahiers du cinéma», n. 211, Aprile 1969, pp. 24-25 e 60-61; J. Decock (a cura di), *Entretien avec Louis Malle. Un cinéma du regard*, «The French Review», Vol. LXIII, n. 4, Marzo 1990, pp. 671-678.

⁴¹ H. Frey, *Louis Malle*, Manchester/New York, Manchester University Press, p. 65.

Proprio la versione anglosassone genera reazioni inaspettate. La proiezione di *Inde fantôme* alla BBC provocherà – siamo nel 1971 – un'ondata di proteste da parte degli emigranti indiani di stanza nel Regno Unito e – subito dopo – da parte delle istituzioni indiane che non avevano ancora avuto modo di vedere il film terminato. Come già Rossellini in India, e Antonioni in Cina, anche Malle subirà una campagna stampa avversa, con attacchi piuttosto virulenti da parte dell'opposizione al partito del Congresso (allora al potere sotto la guida di Indira Gandhi) per ragioni evidentemente strumentali alla politica locale. Al regista di *Ascenseur pour l'échafaud* viene di fatto vietato il ritorno nel subcontinente, nonostante in molti punti dei suoi documentari – che non nascondono ovviamente le pagine di povertà e miseria viste a Calcutta e altrove – si manifesti una forte simpatia per il paese, la sua cultura, la sua religione, i suoi riti. Tuttavia la sintesi realizzata dal cineasta francese non restituisce, per alcuni indiani, l'immagine del proprio paese, certamente non una idilliaca e priva di contraddizioni. Ecco un ulteriore episodio che testimonia quanto sia stato difficile, per le produzioni odepatiche dei nostri cineasti, far coincidere le proprie visioni con quelle dei paesi visitati.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Come già ricordato poc'anzi il primo viaggio di Malle in India – effettuato per conto del Ministero degli Esteri e volto a promuovere il cinema francese – dura due mesi ed è una sorta di vacanza o, se si preferisce, di esperienza privata. Il secondo, camera in spalla, è più lungo e va dal gennaio al maggio del 1968. Dalle informazioni raccolte, la prima città in cui Malle s'installa è un villaggio rurale a cento chilometri da New Dehli, nello stato di Haryana, con lo scopo di conoscere la vita agricola del subcontinente, quella che egli giudica, nel commento sonoro, la più «autentica». Trascorse due settimane immerso nella vita agricola, il regista si dirige verso Calcutta/Kolkata nel Bengala occidentale, dove si ferma alcuni giorni (da metà gennaio a buona parte di febbraio). Oltre alle riprese che comporranno *Calcutta*, ha modo di tornare a frequentare Satyajit Ray, già conosciuto nel precedente viaggio e incontrare l'alta borghesia della città. I suoi appunti scritti e filmati ci dicono che nella seconda metà di febbraio è già in viaggio, con la sua troupe, in direzione sud, prima per visitare la zona di Chennai (Madras), nello stato federato del Tamil Nadu e poi ancora più giù e più a ovest nel Karnataka (Bangalore, Mysore) e nel Kerala. Alcuni dei luoghi o dei siti culturali visitati sono quelli già attraversati anni prima da Renoir e da Rossellini, da Pasolini e

Moravia o dal solo Pasolini, senza contare gli analoghi itinerari seguiti da scrittori come Manganelli e Tabucchi o Gozzano, anche loro in «pellegrinaggio» nell'India tropicale. Ci riferiamo a cittadine o centri turistici come Madurai, Goa, Trivandrum, le lagune del Malabar, Cochin, Mysore, senza contare le metropoli come Nuova Delhi o Bombay. Accanto a nomi già incontrati, ve ne sono però altri meno noti. Malle transita infatti anche da Chamundi, Tiruvvimalai, Rameshvaram, Trivandrum, le foreste di Periyar e le montagne di Nilgiri, senza contare gli insediamenti in comunità tribali che vivono in luoghi remoti come i Bomdo o i Toda.

Sinossi di *Calcutta*

Il documentario comincia mostrando le immagini di uomini che fanno le abluzioni. È il febbraio del 1968. La macchina da presa si sofferma sugli uomini che si lavano e che sciacquano i propri vestiti nelle acque del mare, accanto a navi mercantili, in un'acqua sporca, fangosa, melmosa. La colonna sonora restituisce la litania di una preghiera e la ripetitività di un motivo realizzato con le percussioni, oltre ai suoni di clacson e altri rumori di città. Usciti dall'acqua, gli uomini si fanno massaggiare e ungere con particolari olii protettivi.

Un enorme ponte di ferro è attraversato da centinaia di passanti, da autobus e automobili. Le strade sono piene di gente. Accanto ai pedoni, ecco carretti che trasportano materiali di vario tipo. Un mendicante, sdraiato al centro della carreggiata, blocca il traffico. Altri questuanti dormono per terra o restano accucciati sul ciglio della strada. Intanto le stazioni dei treni si riempiono di pendolari che saltano da un convoglio all'altro o si dirigono, diligentemente, verso le uscite, spesso vestiti all'«occidentale» (giacca e cravatta). Osserviamo un vigile urbano un po' spaesato, gli autobus colmi all'inverosimile di passeggeri, una mandria di bovini e un gregge di pecore che attraversano la città, in mezzo al traffico veicolare, una mucca legata a un palo. Le immagini della vita di strada di Calcutta si susseguono, senza sosta. Mucche, uomini che dormono per terra o in tuguri, suonatori, un bambino nudo, due lottatori che combattono in una piazza, un anziano che lava elefanti, osservato da centinaia di persone, sadhu che passeggiano, venditori, giocatori di carte, anziane donne che mangiano la loro razione di riso con le mani.

Un giovane pellegrino di vent'anni, senza più averi, avvolto solo in una coperta di lana, parla innanzi alla macchina da presa. La voce del regista traduce le poche battute di dialogo tra i due: «*Perché ha abbandonato tutto alla sola età di vent'anni?*» «*Perché la vita è un'illusione*». Uomini e donne, vecchi, malati e morenti vengono raccolti dalla strada e portati in una struttura di assistenza gestita dall'ordine cattolico delle suore di Madre Teresa. La macchina da presa visita la struttura riprendendo uno a uno i suoi ospiti, spesso riprendendoli in primi e primissimi piani, nella loro apparente calma.

Fuori, intanto, le strade di Calcutta sono sempre piene di gente che cammina. Una manifestazione organizzata dal partito comunista e dal fronte popolare occupa le strade antistanti il municipio della città per protestare contro il ribaltamento dell'esito delle elezioni tenute pochi mesi prima e che avevano visto uscire vincitori i partiti di sinistra. I cortei si svolgono – a detta del cineasta che commenta in voice over – senza alcuna violenza. Le donne con le bandiere arancioni che sfilano in fila indiana davanti al palazzo comunale appartengono a organizzazioni femminili di ispirazione religiosa. Altri gruppi, più numerosi, appartengono ai diversi partiti comunisti che esistono nel paese: uno di «destra», uno di «sinistra» più alcune organizzazioni di ispirazione maoista represses dagli stessi comunisti più «moderati». Intanto vediamo alcune donne fermate dalla polizia e caricate su una camionetta. Attendono loro tre giorni di fermo in prigione, spesso insieme ai loro bambini.

Ora entriamo nel quartiere di Kumortuli, nel nord della metropoli, dove si stanno allestendo i preparativi per la festa popolare in onore di Sarasvatī, dea della conoscenza e delle arti e protettrice degli studenti. Vengono costruite e disegnate molte statue che rappresentano la divinità, usate poi per la processione e vendute ai fedeli. Le persone in strada iniziano a radunarsi, ognuna impegnata in attività (balli, canti, esecuzioni musicali) che possano essere beneauguranti per la festività. Ogni abitazione mette in mostra, per un'intera settimana, le statue costruite e decorate. Gli studenti delle università di Calcutta sono i più attivi nel corso della processione festivaliera, ballando e suonando davanti alle statue della dea, allestendo o seguendo i carri allegorici che attraversano il quartiere nel corso di tutta la notte. La processione giunge infine ai bordi del mare, dove la maggior parte delle statue raffiguranti la divinità viene lanciata nell'acqua in attesa che affondi. Anche parti dei carri allegorici vengono affidati alle acque.

Siamo nell'ippodromo della città – uno dei luoghi già visitati da Rossellini per il suo documentario televisivo – dove alle corse dei cavalli assistono gli strati della popolazione più ricchi, generalmente vestiti all'occidentale (all'inglese), tanto gli uomini (giacca e cravatta) quanto le donne (tailleur e trucco da riviste patinate). Sullo sfondo si staglia il Victoria Memorial Hall, un grande mausoleo costruito in memoria della Regina Vittoria, imperatrice dell'India, la principale attrazione turistica della città. La presenza d'indiani occidentalizzati e la visione del memoriale, consentono al regista, sempre in voice over, di ricordare il passato coloniale del paese e in modo particolare della città, elencando i danni economici e sociali provocati dalla presenza inglese, in modo particolare per quanto riguarda la sottrazione di risorse e beni primari e dunque l'impossibilità di sviluppo economico della popolazione autoctona. Le parole del regista creano, così, un attrito sonoro/visivo con immagini che invece mostrano «innocui» uomini e donne indiane benestanti, apparentemente felici, che si rilassano assistendo alle corse dei cavalli o giocando al Royal Calcutta Golf Club.

Nelle periferie della città continuano a fiorire industrie specializzate nella produzione di iuta, produzione intensiva che ha sottratto appezzamenti alla produzione di beni primari come il riso che infatti – ricorda Malle – scarseggiano nella regione. La macchina da presa entra in una di queste fabbriche, con macchinari tanto grandi quanto rumorosi, alla cui catena di montaggio si accalcano diversi operai.

Vediamo gli operai uscire dalle fabbriche e riempire, come il solito, i marciapiedi e le strade del quartiere. Il regista ricorda che la manodopera che lavora in questi stabilimenti è composta per la maggior parte da rifugiati giunti dal Pakistan, non è sindacalizzata, non è sufficientemente formata per competere nel mercato internazionale. Poco lontano sorge una ferrovia privata, utilizzata dagli abitanti delle periferie e delle campagne, per andare nel centro della città e per vendere i prodotti coltivati nelle rispettive terre. Si tratta di una vecchia linea ferroviaria che la municipalità intende sopprimere e che invece consente a molte persone di trasferirsi in modi economici (persino gratuitamente, visti i molti passeggeri che si sistemano sui tetti dei vagoni) nel cuore pulsante dell'economia cittadina. Ci avviciniamo ora ai mercati generali, seguendo contadini che trasportano in grandi giare appoggiate sulla testa le merci da vendere. È la volta di immagini banchi di frutta e verdura, immersi nel classico frenetico contrattare di ogni mercato cittadino.

Ora la macchina da presa segue alcuni sadhu che passeggiano per le strade di Calcutta, sono poverissimi, pregano e viaggiano da una città sacra all'altra. Poi le riprese si concentrano sul commercio di fiori usati soltanto per i riti religiosi, come decorazione delle allegorie e delle rappresentazioni divine, in modo particolare di Kali e Shiva, oppure durante le processioni funebri. Malle si attarda a seguire uno di questi rituali, guidato dal parente più prossimo del defunto e da un religioso. La vestizione, le preghiere in sanscrito, la copertura del corpo con della legna, l'accensione della pira sacra, le invocazioni di coloro che assistono al culto. Nessun dramma, nessuna sofferenza traspare da chi partecipa alla processione funeraria, ma una serenità dovuta alla consapevolezza che l'anima del defunto si reincarnerà in un altro corpo, umano o animale.

Adesso scendiamo in una bidonville costruita nel centro della città. Se possibile, le immagini che ci offre il documentario sono ancor più desolanti, dal momento che gli abitanti di fatto vivono per la strada, tra cumuli di macerie e immondizie. Alcune donne, intanto, trasportano, appoggiandoli sul capo, decine e decine di mattoni per un cantiere dove si sta costruendo un grattacielo che ospiterà degli uffici. Gli operai sono numerosi e costruiscono l'edificio senza l'ausilio di alcun macchinario. Il regista si domanda come verranno occupati milioni e milioni di abitanti quando la tecnologia e la meccanizzazione giungerà anche in India. D'altronde tutto il trasporto di merci è realizzato manualmente, attraverso l'uso di carri, carretti o addirittura a forza di braccia, senza alcun vero mezzo di locomozione. I trasportatori – chiosa Malle – appartengono a un grande sottoproletariato urbano composto da giovani uomini immigrati dalle campagne o dalle nazioni vicine. Per ogni abitante di sesso femminile, a Calcutta ci sono due uomini.

Di notte, i portatori di riscio – quasi tutti provenienti dal Bihar, uno stato a nord del Bengala, al confine con il Nepal – si raccolgono vicino alla stazione per una cerimonia religiosa. Incenso, fiori, candele, campane suonate in continuazione e canti di preghiera costituiscono l'essenza di questa cerimonia sociale. Anche di notte la vita di Kolkata continua a essere brulicante di attività. La troupe di Malle ora visita una specie di mercato al coperto dove si vende ogni genere di conforto, dalle sigarette al vestiario, dai libri alle porcellane, ai tessuti. La maggior parte dei mercanti, aggiunge il regista, appartiene alla minoranza Marwari provenienti dal Rajasthan, all'altra estremità dell'India.

Ora è il turno della ripresa del matrimonio di una ricca famiglia della città (il padre della sposa è un industriale, membro del Rotary Club, rappresentante del Congresso) che mescola tradizioni culturali autoctone e forme di influenza occidentale. La sposa, giovanissima, vestita di rosso, arriva in una portantina. La cerimonia, che dura quaranta minuti, prevede una serie di rituali dal forte valore simbolico. Al rito matrimoniale segue un pranzo di nozze secondo modi non troppo dissimili da quelli che si svolgono in altre parti del mondo.

Giovani studenti urbanizzati incitano la folla con motti e parole d'ordine che ricordano quelli che, nello stesso anno, si potevano sentire per le strade delle capitali europee. S'inneggia alla rivoluzione, alla resistenza, a prendere esempio dalle lotte dei cinesi o dei vietnamiti. Attorno a loro centinaia di studenti. Si sentono boati, spari, lacrimogeni. La folla di ragazzi scappa, i poliziotti fanno una carica contro i manifestanti. Malle, riprende gli scontri dall'alto di un edificio e riesce a cogliere un manifestante ferito. Mentre i disordini continuano, con spari, cariche e arresti dei manifestanti, a pochi metri dai tafferugli si svolge una manifestazione religiosa pacifica.

Ora siamo in una zona della città che ospita i lebbrosi. Malle sciorina alcune cifre terrificanti circa il numero di malati presenti nella capitale del Bengala: tra i settanta e gli ottanta mila contagiati. I volti segnati dalla malattia si susseguono, tutti ripresi in primo piano, così come i dettagli delle mani corrose dalla malattia, prive delle falangi, talvolta senza dita. I lebbrosi, in coda per il cibo distribuito da associazioni umanitarie internazionali, si accalcano davanti ai luoghi di distribuzione.

Ogni domenica nel parco Maidan, il più grande della città, si radunano migliaia di persone per assistere alle competizioni di lotta, per ascoltare dei predicatori che discettano su ogni argomento o per osservare giocolieri e prestigiatori. Altri intonano canti religiosi o recitano le epopee della tradizione letteraria hindu (il Rāmāyana e il Mahābhārata) fino a notte inoltrata.

Ora la troupe di Malle visita un altro slum. Gli abitanti vivono di fatto sulla strada: qui si lavano, mangiano, fanno piccoli lavoretti, appendono i vestiti o le coperte ad asciugare. Le poche case in muratura hanno affitti molto alti. Le fognature sono a cielo aperto. Mussulmani e hindu, quasi tutti fuoricasta, vivono a contatto gli uni con gli altri, cosa impensabile nei villaggi. Un lavoratore della ferrovia, intervistato dal regista, racconta qual è la sua condizione di vita. Più in generale chi vive in queste bidonville non riesce a fornire ai propri figli il necessario per vivere decentemente ed è costretto a condividere gli spazi minuscoli a disposizione con vacche e maiali che

riempiono i canali di scolo e le basi delle abitazioni di escrementi e sporcizia. Una vita degradata, insomma, misera e senza prospettive. È quanto ci mostrano le immagini: bambini malnutriti e abbandonati a loro stessi; altri che camminano nudi nello sterco, accanto ai maiali; liquami che scorrono a pochi metri da aie e cortili pieni di rifiuti e macerie. Nel mezzo della bidonville alcuni fabbricano tazzine per le sale da the. Altri raccolgono oggetti dalle immondizie accatastate ai margini del quartiere. Altri ancora raccolgono gli escrementi delle mucche che, una volta essiccati, saranno usati come combustibile. Nella baraccopoli c'è anche una zona dedicata ai lebbrosi, organizzati in micro-comunità. Vicino alla ferrovia vive, infine, un nuovo gruppo etnico separato e ghettizzato. Proviene dalla zona di Madras. Non ha nemmeno uno slum dove stare.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità

- **Esibizione della povertà, della malattia, dell'indigenza.** *Calcutta* non lesina, forse più che in altri film, attraverso immagini particolarmente crude, la documentazione degli aspetti più disumani dei paesi sottosviluppati. Lebbrosari, bidonville, fogne a cielo aperto e poi malati, bambini malnutriti, disoccupati, mendicanti. Pare che offrire una rappresentazione a 360 gradi di una città straniera – come si desume dal titolo del documentario che richiama altri grandi affreschi urbani del passato come *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* di Ruttmann – coincida, per Malle e la sua troupe, con il bisogno di descriverne innanzi tutto e quasi esclusivamente le contraddizioni, le ingiustizie e le iniquità. La funzione del film è dunque quella della denuncia, rivolta essenzialmente ai processi di occidentalizzazione dei costumi. Prima quelli diretti, causati dalle azioni di sfruttamento dei colonizzatori, poi quelli indiretti, determinati dal medesimo sfruttamento dei più poveri, a opera questa volta dalle classi benestanti indiane, riconoscibili dallo stile di vita analogo a quello della società dei consumi.
- **Occidente/Oriente.** Come già in Rossellini e ne *L'odore dell'India* di Pasolini, la visione di classi benestanti vestite all'«occidentale» suscita nel regista un moto di disappunto. La pratica di usi e costumi tipicamente inglesi o europei da parte delle aristocrazie bengalesi – le partite a golf, i matrimoni con pranzi di gala, la domenica alle corse dei cavalli – appaiono ai suoi occhi come una forma di degrado e di decadenza dei costumi, delle tradizioni. Sarebbe facile far notare l'asimmetria di questa posizione, giacché non sono considerati in maniera egualmente negativa quegli europei che abbracciano religioni orientali o che, dei popoli asiatici, imitano l'abbigliamento, le posture, le convinzioni. Nondimeno non si può nascondere che anche questa forma di critica cela, indirettamente, l'applicazione di una serie di categorie etnografiche ed etnocentriche.
- **La rappresentazione del rito.** Uno degli elementi che ritornano con maggiore frequenza nei film odeporici, in quelli di Malle come in quelli di altri registi, è l'attenzione alla dimensione della ritualità, nel suo senso performativo e simbolico. Come in Pasolini, come in Rossellini, assistiamo ad esempio ad una cerimonia di cremazione, oppure ai preparativi per una festività religiosa e alla successiva processione svolta per le strade della città, alla presenza di migliaia di persone danzanti e rumorose. I riti – anch'essi vissuti come indirettamente esotici perché inattesi – sono quelli relativi alle manifestazioni pubbliche, ai comizi dei politici, ai cortei studenteschi. Colpisce che sia Malle, sia Pasolini, sia Rossellini, giunti in India si sorprendano del fatto che in Bengala o in altre zone dell'India esista un partito comunista democratico, talvolta al potere (o magari in una coalizione di partiti di sinistra), che propugna politiche non sempre radicali o rivoluzionarie.

Sinossi di L'Inde Fantôme

Riassumere i sette episodi della serie televisiva della durata complessiva di 378 minuti è arduo. Per questa ragione, come per altri casi di opere particolarmente lunghe e articolate (*Comment Yukong déplaça les montagnes*, *Chung Kuo - Cina* e *L'India di Rossellini*) ci limiteremo a segnalare i dati essenziali relativi alla trama e ai temi trattati di episodio in episodio.

Primo episodio: La Caméra impossible

Il primo episodio si apre con una riflessione sulle difficoltà di comunicazione con una popolazione che solo per il 2% parla inglese mentre la quasi totalità degli abitanti usa lingue e dialetti regionali. Fin dai primi passi, Malle racconta come ha lavorato nel paese, ovvero riprendendo le immagini del suo viaggio senza un vero e proprio piano di lavoro (né itinerario pianificato), lasciando alla fortuna e al caso la possibilità di costruire una narrazione. Fin dal titolo dell'episodio, si comprende che al regista interessa riflettere sul fatto che la presenza della macchina da presa e della troupe («*L'occidentale con la cinepresa: due volte occidentale*» chiosa a un certo punto) rendano difficile, se non impossibile, entrare in contatto con la realtà indiana, perché la macchina da presa modifica l'esistente e chi la manovra non sempre è in grado di selezionare cosa mostrare e cosa no. Un approccio metadiscorsivo, rilanciato continuamente durante questo primo episodio e nel corso degli altri sei. Ad esempio, dopo pochi minuti, mentre vediamo il regista che cerca di muovere la macchina da presa circondato da centinaia di persone, in *voice over* commenta: «*Da qualsiasi parte andiamo, quello che guardo per primo sono gli occhi, lo sguardo*» e mentre vengono montati in serie numerosi primi piani di bambini e ragazzi che guardano in macchina, un po' come avviene anche in *Appunti per un film sull'India*, aggiunge: «*Siamo venuti per vederli e sono loro che guardano noi. Allora abbiamo preferito filmarli tali come erano, con i loro immensi e molteplici occhi voltati verso di noi, voltati verso l'occhio unico della macchina da presa. Abbiamo deciso di filmare tutti questi sguardi e di farne il motivo del nostro viaggio*». Poco dopo nel corso della ripresa di un matrimonio aggiunge: «*Ci avviciniamo e tutto si ferma. [...] E una volta di più ci osservano. I ruoli si sono capovolti: siamo noi che siamo diventati lo spettacolo e loro gli spettatori*» secondo una convinzione già avanzata da Rossellini alla fine del primo episodio del suo serial televisivo e da Antonioni in *Chung Kuo - Cina*.

Riprendendo, qualche minuto dopo, la scena cruenta di un nugolo di avvoltoi che si alimenta mangiando le carni di un bufalo morto, il commento del regista acquista sfumature orientaliste e contemporaneamente consapevolezza postcoloniale: ai suoi occhi quella scena assurge a un significato simbolico e paradigmatico (quello della tragedia greca – ci dice – dove vita e morte si combattono vicendevolmente), mentre per quelli della sua guida indiana si tratta di un'evenienza tanto banale e frequente da non meritare nemmeno un metro di pellicola impressionato. Le immagini successive sono piuttosto eterogenee. Vediamo nell'ordine: una cerimonia dei bramini (che dà l'occasione al regista di parlare per la prima volta del sistema delle caste), un altro matrimonio, alcuni indiani che fabbricano mattoni di fango, altri che spostano massi («*come gli schiavi di Egitto*»), alcune donne mussulmane che lavorano insieme ai loro compagni, una rappresentazione teatrale di strada di ispirazione cattolica, una manifestazione del partito comunista. Vediamo scorrere anche immagini più «turistiche» come quelle del tempio del sole di Konarak, vicino alla città di Konark nello stato dell'Orissa, oppure i cavalli di terracotta dei Templi Tamil; altre più etnografiche, dedicate a gruppi di donne di origine tribale particolarmente belle, agghindate con gioielli, braccialetti, anelli al naso particolarmente visibili, riprese nel pieno di danze e cerimonie tradizionali; e ancora immagini altrettanto prevedibili, visti gli anni, di hippie occidentali (due francesi, un italiano, altri di provenienza nordeuropea) che vivono in stato di estrema povertà (e alla ricerca di una vita non materialistica, lontana dai consumi e dalla centralità economica del capitalismo).

Secondo episodio: Choses vues à Madras

L'episodio è ambientato nella città di Madras (ora denominata Chennai). I primi minuti sono dedicati al Rathotsavam (in tamil Therotsavam), una ricorrenza religiosa di origine hindu che si tiene vicino al tempio del Dio Kapaleeshwarar a Mylapore, una località a sud della metropoli, e che coinvolge migliaia di fedeli in processione attorno ad un carro gigantesco, alto più di venti metri, sul quale sono collocate statue di divinità decorate con gioielli e fiori, nonché diversi religiosi che elargiscono benedizioni lungo il tragitto. Le riprese della troupe di Malle ci portano nel mezzo del corteo, dove i fedeli si abbandonano a una trance religiosa che il commento del regista in parte biasima (in quanto considera manifestazione di superstizione religiosa, usando la definizione «oppio dei popoli») e in parte comprende e ammira perché capace di coinvolgere totalmente (Egli precisa: «*Ho dimenticato chi fossi*») tanto da vivere una diversa percezione del tempo. In seguito, prendendo spunto dalla rappresentazione di una commedia satirica cui assiste, Malle indaga sulla condizione delle popolazioni Tamil che vivono in questa parte del paese, la difficoltà a preservare la propria identità e la propria lingua a causa delle politiche governative che vorrebbero imporre l'hindi come lingua ufficiale. Si passa poi a una sequenza dedicata al problema del controllo delle nascite e, subito dopo, a un'altra che descrive il funzionamento dell'industria cinematografica del Chennai. La visione di decine di cartelloni pubblicitari e di alcune riprese in studio di un kolossal indiano spingono il cineasta a interrogarsi sui canoni di bellezza indiana, così diversi da quelli che ci attenderemmo: gli attori, a differenza delle persone comuni, si schiariscono la pelle con il trucco e vengono scelti spesso per la loro corporatura pingue e paffuta.

L'ultima parte dell'episodio è invece dedicata al Bharatanatyam, una danza tradizionale che abbiamo già incontrato – fuori contesto – nel film *The River* di Renoir (ambientato invece nel Bengala). Malle e la sua troupe prima assistono a uno spettacolo per turisti in un teatro di Madras e poi, qualche giorno dopo, vanno in visita al conservatorio della Fondazione Kalkashetra della Società Teosofica della città (la stessa visitata da Renoir anni prima) che ospita per l'appunto una scuola di danza Bharatanatyam. Qui la macchina da presa, dopo essere passata di classe in classe, si «innamora» letteralmente di due giovani danzatrici intente ad allenarsi. Malle idealizza ed esalta l'esperienza del Bharatanatyam, in quanto «espressione suprema dell'Induismo»: «*Questa grazia, questa bellezza, questa perfetta armonia del corpo con la mente – ricorda a un certo punto – è un po' l'immagine ideale dell'India, quella che ho così poco incontrato [nel mio viaggio] e che spesso mi sono domandato se esistesse veramente: l'India mistica, l'India che supera le apparenze per raggiungere l'unità*».

Il linguaggio mistico di questa danza appare al regista come un codice culturale inaccessibile per gli Occidentali. La dimostrazione sembra giungere da due studentesse non indiane della scuola, una giapponese e un'americana, che ripetono con molta meno convinzione, trasporto e dedizione, i movimenti codificati del ballo. La loro presenza è, insomma, la conferma di un'impenetrabilità complessiva della cultura indiana. Al viaggiatore europeo, in una condizione di estasi simile a quella di Segalen, anche se non ricercata con analoga forza da Malle, resta solo la contemplazione della perfezione dei gesti e dell'irraccontabile. «*Ecco l'India! Una concezione del mondo che ci sfugge, un sistema sociale che ci disorienta, una realtà economica che ci sciocca, ma anche la grazia esitante e fragile di due giovani ragazze che dialogano con Dio*».

Terzo episodio: Les Indiens et le sacré

L'episodio si apre con un'immagine piuttosto cruda: un devoto mette in atto una sorta di rito di mortificazione della propria carne, camminando lentamente e con estrema sofferenza in mezzo alla folla, sul corpo centinaia di aghi infilzati (dalla lingua agli arti, dalla pancia alla schiena), come estremo gesto di purificazione dello spirito. È il primo e forse più sconvolgente sguardo lanciato da Malle sulle abitudini e i rituali religiosi osservati e registrati durante i suoi quattro mesi di viaggio. Altre immagini ci portano a contatto con i religiosi di origine bramini. Il regista afferma che soltanto i più emarginati (e analfabeti) tra i rappresentanti della casta più elevata dell'India

si dedicano interamente alla vita religiosa, mentre i più colti e preparati scelgono professioni più remunerate e socialmente ambite. I restanti, o lavorano come cuochi in ristoranti per la clientela bramínica o, appunto, diventano religiosi approfittando spesso della povertà, della cieca scaramanzia e delle paure delle altre caste indiane per accumulare ricchezza e benessere tramite offerte in denaro o in generi di conforto. Subito dopo queste considerazioni, la troupe visita la statua di Nandi situata alle porte del Tempio del Toro a Chamundi, una località vicino a Mysore nel sud del Karnataka e osserva i rituali di adorazione dei fedeli – chiamati Puja – che si risolvono, generalmente, in cerimonie, offerte o preghiere canonizzate e ripetitive. La presenza dei fedeli al tempio consente di mostrare anche la diffusione del rituale delle abluzioni, spesso fonte di curiosità per molti stranieri per l'ampio repertorio di segni e gesti delle mani che esso prevede.

Il viaggio per luoghi di culto o religiosi continua. La troupe di Malle è in visita a un tempio di Tirukkalikundram, costruito sulla cima di una rocca che domina la città e visitato da diversi pellegrini. In seguito assistiamo ad alcune scene di quotidiana religiosità in un *ashram* di Tiruvvamálai (dove un rito di fertilità consente a Malle di parlare di Shiva come dio della sessualità), poi Madurai con i suoi templi e i gopura, le torri monumentali con sculture e decorazioni già viste e commentate in molti altri documentari. L'ultima parte dell'episodio, girata a Rameshvaram, in Tamil Nadu, invece è dedicata alle figure dei sadhu, ovvero di quegli uomini che sul finire della propria vita, scelgono la vita ascetica, abbandonando la famiglia e il villaggio di provenienza, per vagabondare di tempio in tempio, trascorrendo il tempo mendicando o pregando. Malle intervista alcuni di loro, segue un vecchio sadhu mentre cammina da solo in una strada di campagna, riprende i gesti del mendicare all'esterno dei templi, conclude il suo viaggio mostrando una vecchia donna di 87 anni che sale le scale del santuario di Ramajirukka e intona un canto in cui si racconta uno dei miti fondanti della spiritualità induista, il ritorno di Rama dopo aver sconfitto il re Ravana nel poema *Ramayana*.

Quarto episodio: Rêve et réalité

Il quarto capitolo del viaggio, ambientato nella parte più meridionale del paese, inizia nel bel mezzo di un paesaggio agricolo. Tra contadini che arano i campi e donne che trasportano in testa grandi giare, Malle racconta le sensazioni provate nel corso del viaggio, la totale separazione dal resto del mondo, in assenza di notizie che giungono dall'Occidente, la scelta di seguire un'alimentazione vegetariana data l'assenza di carne nella zona, quella di vivere il presente e di assaporare uno scorrere del tempo completamente diverso dalle sue esperienze pregresse, un tempo più calmo, più dilatato, che permette di istituire un rapporto armonico con la natura, senza dover per forza comprendere cosa succede, senza dover per forza filmare ciò che accade. *«Avevamo voglia di vivere le cose e non più di comprenderle. [...] Senza comprenderli avevamo una relazione istintiva con questi uomini e con queste donne, condividendo la loro armonia con la natura, lasciandoci andare insieme a loro avevamo la sensazione di ritrovare qualche cosa che avevamo perduto».*

Dopo alcune immagini catturate sulle spiagge tropicali del Kerala, tra uomini che officiano rituali religiosi e persone che camminano sul bagnasciuga, dopo altre scene riprese nel mezzo d'incontaminati paesaggi agricoli, in piccoli villaggi dove altri religiosi eseguono meticolosamente altri rituali, o ancora in una strada polverosa dove un uomo trasporta una macchina per cucire, la troupe si ritrova a Trivandrum (Thiruvananthapuram) capitale del Kerala. Qui Malle, nel mezzo di vari scorci urbani, riesce a cogliere alcune immagini a suo dire «surreali» come le centinaia di pipistrelli appollaiati su grandi alberi, oppure i mucchi di oggetti metallici caduti da un treno deragliato e abbandonati a loro stessi. Le riprese della ferrovia, costruita dagli inglesi, e quelle di una piantagione di tè gestita da una società anglosassone consentono a Malle di elaborare una serie di riflessioni sui resti e le vestigia del passato coloniale, ma anche sui nuovi modi con cui i paesi occidentali continuano a sfruttare il lavoro dei contadini indiani, come se l'indipendenza e l'autonomia conquistate pochi decenni prima non avessero mai avuto luogo.

Le immagini riprese della riserva forestale di Périyar, invece, con immagini idilliache di animali della giungla, pongono il problema della differenza tra natura selvaggia e autentica, ricercata dal regista, e quella preservata e addomesticata nei parchi naturali, per la felicità dei turisti. Non esistono elefanti allo stato brado, ci ricorda Malle, la maggior parte di questi animali vive in cattività, addestrata per lavorare nell'industria del legname, in quelle stesse occupazioni che Rossellini anni prima aveva già raffigurato in *India Matri Bhumi*. Se per il regista italiano gli elefanti erano «i buldozer della foresta», amati, curati e rispettati dai *mahout*, per Malle sono diventati nient'altro che schiavi al soldo di un capitalismo che cerca di risparmiare sulla manodopera umana. Lo stesso discorso vale per le tigri. L'unica incontrata dalla troupe durante il viaggio è quella docile e sedata di uno zoo di Mysore. Le altre, aggiunge il cineasta, si sono estinte a causa della presenza di turisti in cerca di avventure, safari e cacce grosse.

16 aprile. Ora la piccola troupe è vicino a Cochin, sulle sponde di un canale già mostrato da Rossellini. La ripresa è davvero la stessa, così come il taglio dell'inquadratura e le scene di vita quotidiana. Tuttavia muta il commento, perché Malle è consapevole del carattere esotico di questa inquadratura che non esita a definire «immagine perfetta dei tropici [...] Sosta turistica garantita». Poco dopo è la volta di un gruppo di ragazzini che fa il bagno (altra serie di sguardi in macchina) e poi di uno spettacolo che si tiene sotto i portici di un tempio per opera di un attore/cantante/mimo, con il volto colorato di verde, che narra un episodio delle saghe mitologiche induiste. Altre immagini del Kerala consentono a Malle di parlare di economia (il porto di Cochin e la sua atmosfera coloniale), di pesca (le modalità di pesca di altura, già narrate da Rossellini), di alimentazione (la necessità di importare riso e altri legumi da altre parti del paese, altro tema affrontato dal cineasta romano), di religioni (con il commento relativo alla convivenza di indiani di religione indù, mussulmana e cristiana): si tratta – forse è superfluo ricordarlo – delle medesime tematiche, immagini e convinzioni avanzate da Rossellini dieci anni prima. Dopo poco Malle ci mostra ancora i villaggi della laguna del Kerala e i loro abitanti impegnati in piccole attività di artigianato e di sfruttamento del legno da cocco. L'organizzazione collettivista di alcuni villaggi spinge Malle a introdurre, come già avevano fatto sia Rossellini sia Pasolini, il tema della diffusione del comunismo. Come noto il Kerala, lo stato più povero dell'India e con il più alto tasso di analfabetismo: è uno dei pochi luoghi in Asia dove il partito comunista ha vinto elezioni democratiche e governato il paese, insieme ad altri partiti o da solo. Malle è particolarmente interessato alle dinamiche interne alla politica del partito comunista e così intervista una serie di quadri di partito. Il panorama che ne risulta è a dir poco bizzarro con una suddivisione del partito tra «comunisti di destra» e «comunisti di sinistra» e una serie di affermazioni tra loro contrastanti. Emerge, insomma, una distanza abissale tra i politici e la popolazione della zona, resa ancora più evidente dalla sequenza successiva che Malle inserisce come momento conclusivo dell'episodio: una processione religiosa in un villaggio del Kerala governato dai comunisti, vede un elefante ricoperto di fiori e altre decorazioni passare di casa in casa come segno di auspicio e fortuna. Durante la celebrazione gli organizzatori dell'evento attendono l'arrivo di un esponente locale del partito comunista che apra la processione, ma invano. Nessuno si presenta. Una processione che il regista non esita a battezzare triste e vuota, almeno a suo giudizio, come lo sono gli occhi dello stanco pachiderma ripresi in una delle ultime inquadrature.

Quinto episodio : Regards sur les castes

Il quinto episodio si apre con un'intervista a un ragazzo americano – un volontario del Peace Corps – che trascorre alcuni mesi di stanza in un villaggio dello stato di Madras con l'obiettivo di insegnare ai locali come rendere più produttivo il proprio lavoro agricolo imparando a sfruttare le tecnologie importate dall'Occidente. Impresa improba, ci ricorda ironicamente Malle, perché ci sono solo settecento volontari su mezzo miliardo di persone che vivono nei villaggi. In verità, buona parte del quinto episodio della serie è girata e ambientata in un villaggio dello stato di Haryana, a nord di Delhi, dove Malle e la sua troupe decidono di installarsi per alcune settimane appena giunti dalla Francia: è una sorta di ritorno indietro nel tempo e un improvviso spostarsi dal sud

al nord del paese. Qui nel villaggio, Malle osserva e vive a contatto con una realtà agricola a dir poco primitiva. Il confronto con le parole idealiste del giovane americano è a dir poco disarmante. In questo, come in altri villaggi, le donne trascorrono diverse ore a preparare il cibo (tra cui il caratteristico pane non lievitato detto *chapati*), a rifornirsi d'acqua presso i pozzi o a stendere i panni, mentre l'unico carburante e fertilizzante disponibile è lo sterco di vacca. Niente della modernizzazione pare fare capolino in quell'area geografica, nonostante la relativa vicinanza con la capitale del paese e le tante riforme agricole e industriali volute da Nehru. Ma il pensiero e il commento di Malle non si sofferma sulla questione delle tecniche di produzione, sulla crescita economica, sul rischio di corrompere tradizioni e saperi del passato con l'ingresso nel paese del sistema capitalistico (cosa che avverrà successivamente), bensì sull'annoso problema delle caste che il regista afferma essere ineludibile, anche se invisibile all'occhio dello straniero. Spazi, ruoli sociali, organizzazione produttiva, gestione del tempo giornaliero: tutto sembra allestirsi attorno alle distinzioni castali, anche le attività più banali e quotidiane. Ad esempio le donne di caste diverse vanno a prendere l'acqua in pozzi diversi, così come le vasche dei bagni pubblici sono suddivise in modo da non consentire il bagno nella stessa acqua a persone che appartengono a classi socio-etiche diverse.

Malle nota che nessuno in India parla di caste, non gli indiani colti e occidentalizzati, per cui la questione è fonte d'imbarazzo, né tanto meno i pastori o i contadini per i quali è un sistema talmente radicato nelle abitudini quotidiane da apparire «naturale». «*pariah*», «intoccabile», «casta» – aggiunge il regista – sono termini inventati dagli Europei, non esistono nel dizionario indiano. «La realtà è più complessa del vocabolario». L'immagine di un cammello cieco che spinge una macina per produrre della sabbia usata come cemento, camminando in circolo, dal mattino alla sera, diventa per Malle il simbolo del sistema castale. «*L'India delle caste [...] ignora del tutto la nozione di libertà individuale, cui noi siamo così attaccati. Il destino del singolo è segnato dalla nascita, senza alcuna possibilità di scelta. Ma c'è una contropartita: vivendo nella relazione, nell'interdipendenza, egli fa parte del tutto e sfugge alla solitudine*». Le successive *tranche de vie*, dedicate prima alla vita agricola poi a quella urbana, sono rilette dalla voce narrante alla luce della questione castale. Vediamo un gruppo di uomini che utilizza dei bovini per raccogliere l'acqua da alcuni pozzi (una scena già vista in Rossellini), secondo una standardizzazione dei gesti e dei tempi che rappresenta un corollario dell'organizzazione castale; poi è la volta di un gruppo di *harijans*, una tribù scesa dalle montagne per trovare occupazione, considerata «fuori casta», dunque costretta a vivere una condizione sociale peggiore persino di coloro che appartengono agli casta degli «intoccabili», poi successivamente vediamo i *dhobi*, un gruppo castale addetto al lavaggio e alla pulizia degli indumenti (oltre ai *dhobi* del villaggio, ci vengono proposti anche quelli di Nuova Delhi e di Mumbai). Sulle immagini provenienti da alcune bidonville di Mumbai, Malle racconta l'importanza decisiva che gioca la fedeltà alle caste nelle elezioni, tanto da alterare il senso stesso della democrazia; il regista nota come anche le classi sociali proletarie siano al loro interno suddivise in caste, e sancisce, di fatto, il fallimento della politica di Gandhi e Nehru, intenzionati a estirpare una tradizione vietata solo a parole.

Nell'ultima parte dell'episodio assistiamo a un funerale induista (come in Pasolini e in Rossellini) con una serie di situazioni che abbiamo già avuto modo di conoscere (le pire, il commento sulla serenità dei partecipanti al rito funebre, i gesti di preparazione del cadavere, e così via), poi si cambia registro, con la ripresa di alcune scene sportive. Nelle pause del lavoro o a fine giornata, alcuni contadini si sfidano in una specie di lotta greco-romana (la definizione è dello stesso Malle). Infine è la volta di un'assemblea di villaggio, una sorta di consiglio comunale apparentemente organizzato secondo una prassi di rappresentanza e democrazia diretta in stile ateniese (copyright sempre di Malle), consiglio che tuttavia non è esente da corruzione e/o pressioni da parte dei politici di città.

Sesto episodio: Les étrangers en Inde

Gli stranieri cui allude il titolo del sesto episodio della serie non sono gli europei o gli americani già incontrati nelle precedenti puntate della serie televisiva, ma alcune minoranze etniche o religiose incontrate dalla troupe nel corso del viaggio. Unendo gruppi etnici per lo più isolati dalla vita indiana, ad altre minoranze più integrate nel consesso sociale (ebrei, cristiani) Malle prepara un *pot-pourri* che serve a ribadire il grado di tolleranza delle popolazioni indiane, la grande varietà di costumi sociali e stili di vita, nonché gli interessi economici che lentamente si fanno strada anche in comunità rimaste immutate per secoli.

La prima minoranza visitata è quella dei Bondo, stabilitasi nelle foreste dell'Orissa, nell'India orientale. I Bondo, poco meno di 5000 membri, sono aborigeni che vivono in maniera completamente indipendente dal resto della società indiana. Il linguaggio non ha nulla in comune con quelli delle altre popolazioni della zona, il loro stile di vita è arcaico, fondato su piccoli commerci. Malle però sottolinea il grado di libertà sessuale – raccontata in termini idilliaci – che coinvolge uomini e donne senza distinzioni di classi: i Bondo vivono in promiscuità e, nell'ottica di fornire una formazione sessuale ai più giovani, a questi è consentito giacere liberamente insieme prima del matrimonio. L'impostazione matriarcale della società è elemento che impressiona il regista, in particolar modo il fatto che le donne decidono di sposare uomini generalmente molto più giovani di loro.

I successivi due brani dell'episodio sono invece dedicati rispettivamente ai Cristiani del Kerala e agli ebrei che vivono a Cochin. Nel primo caso, Malle sottolinea il grado di «fanatismo» della piccola comunità di indiani cristiani, ragione per la quale il proselitismo cattolico (e non solo) iniziato dai portoghesi non ha mai avuto un reale successo nella regione se non in piccole comunità. Paradossalmente – ci racconta Malle – rispetto ai cristiani ha un ruolo molto più rilevante e una posizione maggiormente integrata la minoranza mussulmana rimasta in India anche dopo le varie guerre – a sfondo religioso – che hanno visto fronteggiarsi gli indù e gli islamici del Bangladesh. Anche la comunità ebraica a Cochin è piccola, ma ha una storia più radicata nel territorio che risale a più di duemila seicento anni prima. Gli ebrei incontrati e intervistati dal cineasta francese sono profughi, riparati in India dai paesi arabi e dall'Europa nell'unico paese – sostiene qualcuno – che non ha mai discriminato o cercato di sterminare il popolo di Mosè. Terzo momento dedicato alle minoranze di stampo religioso è quello che Malle rivolge all'*ashram* fondato da Sri Aurobindo a Pondicherry (Puducherry), un enclave che si trova nello stato del Tamil Nadu nella parte sudorientale dell'India. L'*ashram*, guidato da una figura leggermente inquietante chiamata semplicemente «La Madre», è frequentato da molti europei e indiani benestanti che hanno deciso di abbandonare le loro precedenti occupazioni per vivere la vita semplice ed essenziale dell'*ashram*. Malle – come avvenuto per la scuola teosofica – sembra positivamente colpito dalle attività del centro di meditazione, documenta le attività educative, sportive e atletiche, poi intervista un maestro yoga e alcuni tra i membri più influenti della comunità.

Infine Malle ritorna ad approfondire il tema delle enclave tribali attraverso le immagini dei Toda, una piccola tribù aborigena che vive nelle montagne del Nilgiri nello stato del Tamil Nadu. Come e più dei Bondo, i Toda vivono al contatto con la natura, praticano l'amore libero, intendendo il sesso come un bisogno naturale che si può praticare dalla prima adolescenza. La completa promiscuità di questa società fa sì che sia impossibile stabilire la paternità dei bambini, anche perché le donne, in numero minore degli uomini, tendono a vivere e giacere con molti partner. Non è solo l'amore libero a incuriosire Malle, ma anche la totale assenza di spirito bellico, la vita semplice, l'alimentazione vegetariana, l'assenza di gerarchie. Insomma, la piccola popolazione dei Toda diventa agli occhi del regista una sorta di rappresentazione utopica della perfezione della vita primitiva, lontana da ogni consesso e costrizione sociale. Lo dimostra l'accoglienza felice e ingenua che la tribù rivolge all'arrivo della «civiltà», sotto forma di un *medical centre* che porta medicinali negli angoli più remoti del paese. La danza spontanea che inscenano i Toda attorno al furgone degli aiuti è simbolo di una microsocietà che non riesce a vedere il pericolo della modernità. «Questi ottocento Toda – ribadisce il filmmaker – sono gli ultimi esemplari rimasti di una società libera. Non hanno mai conosciuto guerra, fame, pudore o ingiustizia». Sono, in definitiva,

il simbolo di una autenticità indiana che – come pensava lo stesso Pasolini – è messa in pericolo e probabilmente destinata a scomparire con l'arrivo del capitalismo.

Settimo episodio: Bombay, l'Inde future

Il viaggio di Malle si conclude il 17 aprile con l'arrivo a Bombay. Sappiamo che nella capitale economica dell'India il regista si ferma quasi un mese e in effetti le immagini montate in sequenza sono particolarmente eterogenee rispetto ai precedenti episodi della serie. Egli entra in città con la propria macchina da presa non dal Gate of India o dai simboli più noti della città (il Taj Mahal Hotel, il parlamento), come era avvenuto nel caso di Pasolini, o dalle grandi avenue di reminiscenza anglosassone come in Rossellini, ma dalle periferie squallide, dagli slum, dai casermoni di cemento, dalle baraccopoli che circondano la metropoli e, subito dopo, dalle persone che vivono e dormono per strada. Un secondo nucleo tematico dell'episodio si sviluppa a partire dalla presenza della minoranza mussulmana nella città che il regista frequenta apprezzandone le attività artigianali, l'influenza esercitata sull'arte indiana, specie quella del nord, di provenienza Moghul. Si sofferma poi sul canto di un muezzin cieco, malformato e butterato come altri abitanti della città. Quindi il documentario televisivo passa rapidamente e senza apparente coerenza da un segmento dedicato alla prima centrale nucleare costruita in India, a un altro dedicato al quartiere a luci rosse, l'unico attivo e frequentabile in tutto il paese, ripreso in maniera accattivante da una cinepresa curiosa che si perde a cercare le prostitute e i loro clienti dietro alle finestre illuminate sul ciglio della strada, a un terzo ancora ambientato nella borsa della città.

Altrettanto bruscamente ci viene offerto uno spaccato dei Parsi, un'altra minoranza etnica di provenienza iranica che a dispetto di altre comunità si è arricchita con maggiore velocità investendo nell'industria energetica. Si tratta forse dell'episodio più comico e surreale del film, giacché assistiamo prima a un matrimonio tra due giovani tutt'altro che entusiasti all'idea di sposarsi, e poi ad un'esercitazione yoga che coinvolge molte signore alto-borghesi della comunità, invaghite dalle tecniche di meditazione non tanto in ragione di un desiderio di conoscere la spiritualità induista, quanto per imitare le mode e gli stili di vita occidentali.

Si avanza sempre per flash e per improvvisi cambi di location. Dopo i Parsi, ascoltiamo l'intervista a un intellettuale socialista, visitiamo un'industria tessile completamente automatizzata e una che costruisce Jeep americane (Pasolini nei suoi appunti aveva scelto di andare davanti a una fabbrica Fiat nella quale si producevano macchine agricole), ci troviamo nel mezzo di una sparuta manifestazione di comunisti che si trasforma in una specie di spettacolo musicale, ad una molto più nutrita manifestazione del Partito del Congresso che consente a Malle di spendere due parole su Nehru (morto pochi anni prima) e sulla famiglia Gandhi, ancora al governo. Interessato allo scenario politico della città (e del paese) Malle assiste anche all'assemblea del movimento di estrema destra Shiv Sena, xenofobo, razzista, contrario all'«invasione» degli indiani del sud (di origine cattolica) e dei mussulmani. Malle decide di intervistare il fondatore e leader del partito, Bal Thackeray e racconta gli episodi di violenza e razzismo di cui si sono resi responsabili i suoi militanti. Ancora alcune immagini delle bidonville di Mumbai e l'intervista a Rajani Desai, una giovane donna indiana laureatasi a Oxford che traccia un quadro in chiaroscuro ma tutto sommato ottimista del futuro del paese.

Il settimo episodio si chiude con immagini che documentano la vita in un villaggio a pochi chilometri di Bombay, chiamato Rajevzari nel quale, sostiene il regista, gli abitanti sono ancora all'oscuro dell'avvenuta indipendenza del paese. Qui si svolge una cerimonia religiosa, una festa della comunità, che Malle registra e tratta come fosse l'ultima manifestazione dell'India più autentica prima del congedo dallo spettatore. Donne che salgono le scale di un tempio, altre che eseguono piccoli rituali. Una serie di primi piani di ragazze e giovani donne diventa l'ennesima collezione di ritratti (per lo più femminili), occhi e sguardi che si rivolgono verso la macchina da presa, consapevoli di questa presenza estranea, fieri e alteri, sorridenti e generosi. Ecco l'ennesima riproduzione felice di un'identità che sembra, almeno in parte, resistere ai fenomeni di globalizzazione dei

consumi e degli stili di vita che già negli anni Sessanta è percepita come pericolosa per la sopravvivenza delle culture più deboli. Prima che l'episodio si concluda, la macchina da presa si allontana tanto dalla città quanto dal villaggio contadino e si sofferma sui lavoratori di una cava di sale. Le ultime immagini del documentario catturano un'attività tanto faticosa quanto simbolica di questi operai: in gruppi di tre quattro persone spingono con la testa vagoni pieni di sacchi di sale su una rotaia che corre vicino alla cava. Il binario attraversa una strada asfaltata, dove passano camion e altri veicoli, e si perde in una distesa di cui non si vede la fine. L'ultima impressione di Malle è insomma riconducibile alla fatica, allo sfruttamento della manodopera, alla povertà e insieme alla grande fiera e coraggio con cui gli uomini e le donne dell'India cercano faticosamente di andare avanti.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità

- **Registro narrativo e approcci al reale.** Il documentario, sebbene realizzato da un regista di fiction insieme a una piccola troupe abituata alle tecniche del *cinéma vérité* (si veda a proposito cap. 17), è d'impostazione tutto sommato tradizionale, in continuità con l'operazione di Rossellini sopra analizzata. Anche qui abbiamo a che fare con una piccola troupe, una voce di commento scritta e recitata in prima persona da colui che ha vissuto l'esperienza del viaggio, ovvero il regista, un'articolazione delle puntate per focus tematico e un obiettivo di fondo conoscitivo/illustrativo; ritroviamo anche la presenza di interviste ai nativi (in una direzione più vicina al cinema d'inchiesta del Pasolini indiano). La differenza rispetto a *L'India vista da Rossellini* consiste nell'assenza di uno studio televisivo, di un presentatore che intervista, di un pubblico che assiste, dunque di una cornice enunciativa di carattere giornalistico all'interno della quale collocare gli episodi della serie.
- **Impostazione diaristica/autobiografica.** L'elemento più importante dal punto di vista narrativo riguarda l'impostazione diaristica dell'opera. Quasi a ogni cambio di sequenza (dunque di ambientazione) la voce del regista introduce il nuovo brano narrativo indicando il giorno esatto in cui sono state eseguite le riprese, con un incipit che richiama la forma cronachistica del *journal intime*. D'altronde lo stesso titolo del film, *L'Inde fantôme* rimanda esplicitamente al celebre diario di viaggio di Michel Leiris intitolato *L'Afrique Fantôme*. Come in quel testo, anche qui è la soggettività del viaggiatore/narratore a essere portata in primo piano. I commenti di Malle sono, infatti, personali, incentrati sulle sensazioni provate durante il viaggio, in modo peraltro non tanto distante dai modi pasoliniani. Anche le osservazioni più descrittive o più didascaliche (ad esempio quelle sulla coabitazione delle religioni) sono quasi sempre impreziosite da riflessioni intime, in cui si confessano allo spettatore le emozioni provate innanzi ai fatti mostrati/narrati. La voce del regista è probabilmente, anzi sicuramente, il solo vero personaggio protagonista del film, come già lo era, anche se in altro modo, Pasolini nei suoi appunti e Rossellini nella trasmissione televisiva.
- **Metadiscorsività.** Da questo punto di vista, *L'Inde Fantôme* rivela una traccia metaoperativa mediamente più articolata e visibile rispetto a quella di altri prodotti analoghi. Una traccia che, per certi versi, avvicina l'opera a un taccuino etnografico. Malle, infatti, si domanda spesso quale sia l'impatto che la presenza della troupe e della macchina da presa provoca sulla realtà, quanto tutto ciò trasformi e modifichi ciò che sta osservando; d'altra parte le domande del regista sono rivolte anche alla propria capacità di comprensione dei fatti documentati (ad esempio del funzionamento dei rituali), maturando la convinzione di non riuscire a comprendere realmente tutti gli aspetti

culturali e sociali del paese in cui si trova. (Sui riflessi antropologici di questo lavoro, rimandiamo sempre al capitolo 17)

- **Scansione non cronologica del viaggio ricostruito.** Si noti che c'è un ulteriore elemento dell'architettura narrativa che differenzia questo prodotto sia dai diari di viaggio letterari, sia dai taccuini di lavoro degli etnografi: la scansione degli eventi non avviene in ordine cronologico. Come già ricordato, Malle annuncia – a ogni inizio di sequenza – il giorno (non sempre il nome del luogo) delle riprese. In tal modo possiamo sapere se le immagini di uno spettacolo di danza o quelle di una visita al tempio sono state catturate nelle stesse ore, in momenti vicini o tra loro distanti. Con questo stratagemma comprendiamo che le sequenze non sono giustapposte secondo un ordine cronologico – come avviene quando si compila un registro giornaliero – ma secondo una logica arbitraria che prevede continui salti in avanti o indietro nel tempo. Nell'episodio dedicato al senso religioso delle popolazioni indiane del sud, ad esempio, la serie temporale è la seguente: 13 marzo, 9 marzo, 20 marzo, 12 marzo, 18 marzo, 20 marzo. Si può ipotizzare che Malle abbia deciso di scandire questi continui *flash forward* o *flash back* della sua narrazione (a differenza invece di Pasolini che, più o meno nello stesso periodo, filmava e montava i suoi *Appunti* in maniera altrettanto arbitraria, ma senza preavvisare lo spettatore) per accentuare il senso di disorientamento provato dall'autore e trasmetterlo in qualche modo a chi siede comodamente nella poltrona di casa.
- **Confronto Occidente/Oriente.** Anche qui il confronto e il paragone tra le due macro-aree culturali avviene con una certa regolarità. Vi sono ad esempio una serie di incontri che Malle organizza con occidentali che si sono trasferiti in India. Se nel lavoro televisivo rosselliniano essi erano di fatto ricondotti al solo incontro con il gruppo di norvegesi che viveva e lavorava in Kerala per conto delle Nazioni Unite, qui abbiamo diversi momenti di passaggio in cui Malle incontra giovani francesi sbandati e malnutriti, altri americani che seguono progetti di cooperazione e miglioramento della produzione agricola, altri che vivono negli *ashram* o che frequentano scuole di danza tradizionale. La loro presenza oltre a rafforzare l'individuazione delle differenze tra le culture, evidenzia anche il senso di spaesamento e le molte difficoltà di integrazione che affrontano gli stranieri.

Kumbha Mela

Il progetto

Il documentario riprende le celebrazioni del Kumbh Mela, il più grande raduno religioso induista che si tiene ogni tre anni, in quattro diverse città sacre indiane (a rotazione) e che coinvolge milioni e milioni di fedeli. Il momento principale del rito consiste nel bagno nel fiume sacro, momento di purificazione del corpo e dell'anima che dovrebbe garantire ai partecipanti una migliore rinascita nella vita successiva, avviandosi verso la *moksa*, la liberazione finale del sé dal corpo. Siamo nel gennaio 1977. Antonioni si trova di passaggio in India durante la celebrazione religiosa, in quell'anno di stanza nella città di Allahabad. Il raduno è convocato alla confluenza dei fiumi Gange, Yamuna e Sarasvati, in un periodo di magra che consente al grande letto del fiume in secca di ospitare i pellegrini. Antonioni trascorre alcune ore a osservare quanto succede, catturando le proprie impressioni con la macchina da presa, senza l'obiettivo di ricavarne un film o un documentario, semplicemente per documentare il rito. È solo nel 1989 che Antonioni, dopo la malattia e in occasione di un suo rientro sulle scene pubbliche, decide di riprendere in mano quel girato e riorganizzarlo in un breve documentario di poco più di un quarto d'ora. Il film viene presentato, insieme ad altri lavori inediti del regista ferrarese, al Festival di Cannes di quell'anno.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location

Allahabad, nella confluenza dei fiumi Gange, Yamuna e Sarasvati.

Sinossi

La macchina da presa a spalla di Antonioni gira tra la folla che si raduna per il Kumbh Mela. Uomini passeggiano distratti, altri si preparano per il rito. Una banda di musicisti, vestita con divise militari che ricordano quelle anglosassoni, cerca di restare unita. Vicino a loro passa un eremita nudo e malnutrito. I passanti si voltano e guardano verso l'obiettivo della cinecamera. Una sposa viene condotta su un palanchino. Un corteo di donne attraversa l'enorme letto del fiume in secca. Altri sadhu si muovono compatti, gli uni accanto agli altri, abbigliati con semplici corone di fiori. Alcune barche salpano da riva, piene di fedeli. Molti uomini e qualche donna fanno le abluzioni, tra le barche, e pregano.

Il cineasta ora si trova su un'imbarcazione e osserva le celebrazioni a qualche metro da riva. La folla che si è accalata sulle rive del fiume ora è immensa. Migliaia e migliaia di persone si dispongono davanti alle acque sacre, senza alcuna fretta. Con una piccola imbarcazione, la troupe si muove tra i fedeli che si lavano e pregano. La musica indiana di commento ora è sostituita dalle voci di due indiani che intonano una litania a cui si aggiunge il suono dell'acqua che viene spostata dalla barca o quella che si solleva quando i pellegrini purificano il proprio corpo.

Le lente carrellate sui fedeli che si purificano nelle acque sacre continuano con regolarità per alcuni minuti. Uomini, donne, anziani, bambini, appartenenti a diverse caste si affacciano senza distinzioni innanzi alle acque del fiume per le loro aspersioni. Il rito, tuttavia, sta per concludersi e la folla per disperdersi. Ci sono molte meno persone sul letto del fiume. Si vedono alcune donne con i sari colorati, di rosso, di turchese, di bianco, la maggior parte degli uomini invece è coperto solo da un dhoti. Un uomo – solo – con indosso una giacca, cammina nelle secche guardandosi attorno.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità

- **Documentario di osservazione.** A differenza di *Chung Kuo - Cina*, *Kumbha Mela* si presenta come un cortometraggio di pura osservazione, senza alcun intervento di commento orale di tipo soggettivante da parte del regista e tantomeno senza alcun tentativo di predisporre forme di auto-rappresentazione da parte dei protagonisti del rito, come capitato con le autorità cinesi. Assistiamo all'accumularsi di scene di vita quotidiana, in questo caso legate a una festività particolarmente sentita da parte della comunità indù, senza che vi sia alcuna organizzazione narrativa. Non esiste, infatti, un racconto, un tracciato evenemenziale da seguire né emerge una particolare logica di configurazione estetica delle immagini. Le inquadrature del documentario sono il frutto di una curiosità verso l'esistente che si traduce in una serie d'istantanee più o meno improvvisate, più o meno impressionistiche, sui gesti rituali degli indù.
- **Spazio per l'inespresso e l'inesprimibile.** Ciò che ci viene mostrato, proprio perché disorganizzato, disomogeneo o non illustrato dalla voce narrante (Il cui rumore costringe gli animali alla fuga *Kumbha Mela* è uno dei pochi casi di assenza di *voice over* nei film qui analizzati) risulta in buona sostanza incomprensibile. Lo spettatore che non ha conoscenze dirette sui significati e le ritualità della manifestazione religiosa si deve così accontentare di osservare ciò che cattura la macchina da presa, senza giudicarne la pregnanza. Certo, le immagini restituiscono una serie di gesti rituali che si ritrovano, pressoché identici, in molti film sull'India: ad esempio quelli delle abluzioni nei fiumi sacri che sono presenti in *The River*, in *L'India vista da Rossellini*, in *Calcutta*, in *L'Inde fantôme* e in molti altri documentari realizzati tra comunità di indù (si veda ad esempio *The Boatman* di Gianfranco Rosi o *Forest of Bliss* di Robert Gardner). Spesso e volentieri sono immagini che introducono i film, in quanto *passe-partout* di un'idea di civiltà o di cultura. Nondimeno, il fatto che non vi siano altri tipi di immagini oltre a queste nel documentario stabilisce il perdurare di un'alterità non organizzata per la visione, dunque inafferrabile, inesprimibile. Se è vero che Antonioni cerca di catturare un'atmosfera, è altresì vero che dimostra di non poter e non saper andare oltre la semplice osservazione non organizzata di un evento.

Cap. 7. Viaggi in Cina.

Dimanche à Pékin

Il progetto

Dimanche à Pékin è il secondo progetto cinematografico firmato in piena autonomia da Chris Marker dopo *Olympia 52*, comunque girato in condizioni semi-amatoriali. Introducendo il suo lavoro nel *Commentaire*¹, Marker ricorda che il film viene realizzato durante una visita ufficiale in Cina in occasione della celebrazione del sesto anniversario della nascita della Repubblica Popolare Cinese, dal 17 settembre al 3 novembre 1955, organizzata dalla neonata associazione «Les Amitiés Franco-Chinoises» (di simpatie maoista e particolarmente attiva in Francia negli anni Sessanta e Settanta durante la Rivoluzione Culturale). La delegazione includeva molti intellettuali, artisti e studiosi francesi tra cui Claude Roy, Michel Leiris, Armand Gatti, Renée Dumont, Jean Lurçat, Paul Ricœur². Sempre nello stesso periodo, anche se con itinerari differenti, troviamo in Cina anche Jean Paul Sartre e Simone De Beauvoir³. Con Marker c'è, invece, Agnès Varda, amica e collega, che viene coinvolta nel progetto cinematografico in qualità di «esperta sinologa». Il film, coprodotto dalla Argos di Anatole Dauman, che diventerà la casa di produzione di quasi tutti i lavori sperimentali di Marker, e dalla Pavox Films di Paul Paviot che mette a disposizione la pellicola 16 mm. kodachrome (dono che il regista non esita a definire «decisivo» per la riuscita del film)⁴, è una sorta di affresco domenicale della capitale cinese, tanto nei suoi aspetti pubblici e istituzionali (monumenti, visite ufficiali, festeggiamenti in piazza) quanto in quelli più quotidiani. La scelta di ambientare il film di domenica è giustificata dal regista dall'impossibilità di offrire una rappresentazione complessa o almeno minimamente organica del mondo del lavoro cinese, delle fabbriche, degli operai, realtà economica che tanta importanza aveva non solo per la sussistenza della popolazione, ma anche per la propaganda di partito e per chi, nel Vecchio Continente, simpatizzava

¹ C. Marker, *Commentaires*, Parigi, Seuil, 1961, p. 29.

² C. Lupton, *Chris Marker. Memories of the Future*, Londra, Reaktion Books, 2005, p. 50.

³ Ricordiamo in nota che pochi anni dopo de Beauvoir porterà in scena *La Longue marche*, un racconto ispirato al viaggio realizzato in Cina con Jean-Paul Sartre.

⁴ Marker, *op. cit.*, p. 29.

per la rivoluzione comunista. L'artificio narrativo consente a Marker di soffermarsi maggiormente sulle impressioni raccolte per strada, su immagini meno caratterizzate politicamente⁵.

Il film, presentato alle Journées du Cinéma de Tours, vince il Premio per il miglior cortometraggio, ricompensando parzialmente Marker per le difficoltà incontrate dal suo precedente lavoro *Les statues meurent aussi* (realizzato in collaborazione con Alain Resnais) del quale, all'epoca, era stata vietata la distribuzione per ovvie ragioni di censura.

Marker trae spunto dal viaggio cinese per pubblicare anche un carnet fotografico come allegato al numero monografico della rivista *Esprit* (con la quale collaborava da diversi anni) dedicato proprio alla Cina (con scritti di Ricoeur e di Gatti). Il supplemento fotografico curato da Marker, presentato come «un film fatto con le cartoline», contiene una serie di scatti organizzati in senso narrativo e grafico/visuale. In alcuni casi le foto rimandano direttamente agli episodi del cortometraggio, in altri invece sono prive di riferimenti al documentario. Si noti che il libro fotografico, impaginato come fosse un film (o, di contro, i film costituiti da sole fotografie), rappresenta la prima esperienza di una pratica narrativa che il regista affinerà con il tempo sia realizzando pellicole utilizzando solo scatti fotografici (si pensi a *La Jetée*, *Si j'avais 4 dromadaires*), sia realizzando libri cartacei «in forma di film», tra cui *Coréennes* un libro fotografico del 1959 che illustra un viaggio di Marker in Corea del Nord svolto l'anno prima e soprattutto *Le dépays*, un'altra monografia illustrata sul viaggio in Giappone di Marker in occasione della realizzazione di *Sans soleil*.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Il documentario è ambientato a Pechino e dintorni. Tra i luoghi più riconoscibili attraversati dalla macchina da presa di Marker troviamo la Via Sacra che conduce alle Tombe degli imperatori della Dinastia dei Ming, la Torre del Tamburo, il parco Beihai, la Città Proibita, Zhengyangmen, il Palazzo d'estate.

Sinossi

Il film si apre con le immagini di un banco di cineserie in bella mostra vicino alla Tour Eiffel. Una voce extradiegética inizia a parlare, mentre la macchina da presa carrella sugli oggetti in mostra e si sofferma su una

⁵ In una delle poche interviste rilasciate dal regista, Marker racconta a Yves Benot: «Evidemment, j'aurais voulu montrer bien d'autres aspects de Pékin, aller filmer les usines et les ouvriers ; mais cela aurait exigé des éclairages, et c'était au-dessus de mes possibilités. Alors, j'ai décidé de montrer une journée de Pékin un jour où l'on ne travaille pas – enfin où la plupart des gens ne travaillent pas. Donc, le dimanche». Yves Benot, *Un dimanche à Pékin au pas de Chris Marker*, «Les Lettres Française», n. 647, 1956, p. 5.

fotografia di un libro per l'infanzia. Uno zoom verso la fotografia e una doppia dissolvenza in e dal nero ci portano, in effetti, nel bel mezzo della Via Sacra che conduce alle tombe degli imperatori della Dinastia Ming, lungo la quale si trovano collocate a coppie, in posizione eretta o a riposo, trentasei statue riprodotte animali allegorici (cammelli, elefanti, leoni, unicorni, cavalli). La funzione delle statue – ci dice la voce di commento – è quella di proteggere il sonno eterno degli imperatori. Osserviamo in dettaglio alcune di queste statue: quelle dei soldati della Dinastia Ming, quelle di un cavallo accovacciato a terra, di un cammello, di due elefanti.

Senza preavviso, il film ci porta nel centro di Pechino e ci mostra, cose sospeso nella nebbia, la Torre del Tamburo, uno dei punti panoramici della città, nonché edificio che scandisce, fin dai tempi dei Ming, lo scorrere delle ore grazie all'uso di tamburi e percussioni. Avvolta in una sottile bruma, la città si risveglia. La gente inizia a popolare le strade, i tram corrono lungo i viali, i vigili urbani cercano di dirigere il traffico, gruppi di bambini si danno la mano e passeggiano con una maestra, uomini indossano mascherine contro lo smog. La voce narrante extradiegetica illustra le immagini soffermandosi sulla gentilezza e sull'educazione degli abitanti.

In un parco cittadino intanto un pechinese svolge i suoi esercizi di Tai Chi⁶ prima con la spada, poi combattendo con un collega anziano. Siamo all'interno del giardino Beihai, di epoca imperiale, costruito a nord della Città Proibita, con un lago al suo interno e diverse attrazioni per la popolazione. Qui vediamo svariati bambini che giocano in un'area attrezzata e alcuni atleti e atlete impegnati in esercizi di ginnastica artistica (trave, sbarra, parallele simmetriche e asimmetriche). La *voice over* rammenta di quando, all'inizio del secolo, venivano trovati e raccolti, in quegli stessi giardini, bimbi in fasce abbandonati e talora morti e in Occidente si raccoglievano offerte per i «cinesi poveri».

Ore dieci. Passa un rullo compressore dell'epoca Ming (o forse, dice la voce, è una copia). A seguire ecco alcune vedute della città catturate da un riscio, tra cui alcune insegne e pubblicità il cui contenuto sfugge al regista perché non conosce la lingua del luogo. Egli però confessa di sentirsi in un luogo familiare e di attendersi di vedere da un momento all'altro Humphrey Bogart vestito di bianco uscire da una fumeria d'oppio. Anche se, aggiunge subito dopo quasi a scusarsi dello stereotipo convocato, non esistono più fumerie in città.

La macchina da presa ora passa accanto a Zhengyangmen, la torre muraria che separa la città nuova da quella vecchia, quest'ultima costruita dai tartari attorno al Palazzo Imperiale, secondo concezioni dello spazio più regolari e squadrate. La porta e la zona sono le stesse già raccontate e descritte in molti diari di viaggio di scrittori francesi come Victor Segalen, Guillaume Pauthier, Philippe Varin, Albert Kahn. Le strade esterne alle mura di cinta sono anch'esse trafficate e piene di vita mentre poco più distante sta nascendo quella che il regista definisce la Pechino del 2000, con palazzi moderni (ne vediamo alcuni in costruzione) dall'architettura non europea, bensì cinese (essenzialmente in virtù dei tetti a forma di pagoda).

Poco dopo eccoci all'interno di una scuola «modello». Qui i bambini imparano a contare, scrivere, cucire. La voce narrante afferma di aver interrotto per un momento la «marcia della storia» offrendo un libro d'immagini che viene da Parigi, provocando l'attenzione eccitata di tutti gli allievi. Poi annota: «*Mais il est vrai que le livre est écrit en français, et que la vue de ces caractères bizarres procure aux jeunes Chinois, me dit-on, des plaisirs d'un exotisme incomparable*»⁷.

Alle 11 il regista dice di essere nel quartiere Tianqiao dove in strada si sta svolgendo uno spettacolo di arti marziali e giochi d'equilibrio. A mezzogiorno, mentre il vigile urbano continua a regolare con energia il traffico, il regista si perde dietro quella che chiama «l'esposizione permanente dei tesori di Pechino». Le strade della città –

⁶ La translitterazione corretta della celebre boxe cinese in *pinyin* è Taijiquan, anche se ancora oggi è più diffusa, almeno in italiano, l'abbreviazione Tai Chi. Per questa ragione, ovvero per comodità di lettura, adotteremo anche noi tale trascrizione.

⁷ *Ivi*, p. 35.

aggiunge – sono una vera festa del colore. Vi sono colori dappertutto e le immagini lo confermano: troviamo decorazioni sui muri, sui marciapiedi, nelle boutique, su banchi della frutta, nelle pasticcerie e nei negozi di giochi, negli strumenti musicali e nelle porcellane esposti in altri esercizi commerciali, sui tetti delle case.

«*Et la ville toute entière est l'éventaire de la vieille Chine, avec ses temples gigognes, ses animaux de bronze, ses toits de porcelaine. Ce n'est plus la Chine du cinéma, c'est celle de Jules Verne, c'est celle de Marco Polo. Et dans cette Cité Interdite [...] cette Cité Interdite devenue musée, près de cette cathédrale de Pékin encore blanche [...] on se met à rêver sur l'histoire de cette ville... On rêve à une Chine fabuleuse, è un passé plus intouchable que la face obscure de la lune, éclairé seulement par les coqs qui cannent la nuit, et les yeux des lionnes qui dévisagent le soleil*»⁸. Le riprese, come si intuisce dal contenuto del commento, indugiano ora all'interno della Città Proibita, negli stessi punti dove dopo pochi anni anche Antonioni realizzerà le medesime inquadrature. Vediamo porzioni di tetti a forma di pagoda, le facciate dei palazzi, le sculture presenti nei cortili interni (una tartaruga-drago, una gru, un leone). Poi la cinepresa carrella dall'alto verso il basso lungo alcune pitture a rotoli che rappresentano l'invasione dei mongoli. Una storia, quella di Gengis Khan e poi del Koubilai Khan, di cui Marker in *voice over* rammenta alcuni episodi mentre scorrono le fotografie di alcuni cantanti dell'Opera di Pechino. In virtù di un coraggioso raccordo realizzato con una panoramica a schiaffo, il film ora è all'interno di un teatro, dove si stanno esibendo alcuni attori in esercizi funambolici. Subito dopo osserviamo alcune marionette, il teatro d'ombre cinesi, infine la parata militare del 1° ottobre, il giorno in cui si celebra la rivoluzione comunista, con il presidente Mao che saluta la folla festante.

«Fine della parentesi storica». Sentenzia Marker. Nei giardini, nel pomeriggio, continua la vita quotidiana della città. I pesci nuotano nelle fontane, la folla si accalca alle entrate dei parchi, gli innamorati passeggiano, le madri portano in braccio i bambini. Dentro una gabbia un orso – chiamato Joris Ivens e regalato alla municipalità dal regista francese Robert Ménegoz – attrae l'attenzione di un nugolo di bambini. Altre bambine invece danzano, mentre un uomo trasporta un carro, una mamma spinge una carrozzina rudimentale, un'altra attende l'autobus e una bimba mangia il gelato. Altre immagini di vita quotidiana si susseguono: una coppia di asini trasporta un carro, un altro carro lava le strade, un uomo si riposa. È tradizione, per molti abitanti di Pechino, trascorrere la fine della domenica presso i giardini del Palazzo d'estate (Yiheyan). Qui, giovani vogano su una barca, altri sono seduti sui bordi del lago Kunming, altri si riposano. Il regista chiude il racconto con queste parole: «*Dans ce décor plein d'une grandeur morte, dans les allées de ce Versailles mongol, on peut se poser bien des questions sur le passé et sur l'avenir*»⁹.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità

- **Tra il turista, l'osservatore e il viandante.** Il secondo film di Marker, in un periodo che può considerarsi ancora di formazione e di definizione delle tematiche, delle morfologie del suo cinema, è un ibrido interessante. Per alcuni versi, ci appare come un film turistico, di quelli che riempivano gli scaffali degli amatori del super8 di ritorno da mete esotiche. Molte sono le attrazioni per stranieri che cadono sotto l'obiettivo di Marker come quelle relative alle vestigia delle dinastie imperiali come la Città Proibita, il Palazzo d'Estate, le mura di cinta della città tartara, la torre del Tamburo, la Via Sacra che conduce alle tombe degli imperatori Ming, i giardini dove atleti di Tai Chi compiono i loro esercizi. In seconda battuta ecco comparire una serie d'immagini che rimandano agli intrattenimenti culturali più codificati: il teatro dell'Opera, le ombre cinesi, le pitture su rotolo, gli spettacoli di marionette, gli acrobati del circo. Non mancano passaggi

⁸ *Ivi*, p. 36.

⁹ *Ivi*, p. 39.

raffigurativi più «istituzionali», quelli che ricordano la rivoluzione maoista: la parata del 1° ottobre, con il Grande Timoniere che saluta le genti festanti, i mezzi militari e l'esercito che marcia, gli studenti che salutano con i loro fazzoletti, gli atleti di ginnastica artistica che si allenano nel parco; gli studenti di una scuola-modello che imparano a leggere e a cucire, a far di conto e i rudimenti della scienza. Infine, un altro «esotismo terzomondista» è dato dal soffermarsi della macchina da presa sulla condizione di povertà, o almeno di ristrettezza economica, che pervade gli abitanti di Pechino: i carretti, i muli, un vigile urbano piuttosto goffo, i riscìò, gli uomini in bicicletta, in una collezione di immagini che ritroveremo in altri film europei girati nella capitale cinese. Accanto a raffigurazioni più prevedibili, ecco tuttavia comparire scorci inattesi, capovolgimenti della prospettiva. In certi passaggi, ad esempio, il gioco dell'esotismo è ribaltato secondo strategie che ritorneranno, più sofisticate, nelle opere «giapponesi» di Marker, come quando il regista mostra alla scolaresca un libro illustrato in francese e i ragazzini si appassionano per caratteri mai visti prima, e dunque a loro volta considerati esotici, oppure quando ironizza sulle questue dei primi del Novecento in Francia quando si raccoglievano viveri da spedire ai bambini cinesi solo secondo una visione pietista del problema della povertà tipicamente borghese.

- **Sinfonia di una città.** Anche questo cortometraggio, come altri dedicati alle città asiatiche (*Calcutta, Tokyo-Ga, Le mystère Koumiko, Bombay – La porta dell'India*) è composto da scene brevi, quasi delle pennellate impressionistiche, montate secondo un ordine cronologico labile, quando non assente. L'idea è di catturare il momento, la quotidianità, le occupazioni delle persone comuni. Come ha modo di scrivere Marker nei suoi *Commentaires*: «*Ce film n'est pas, ne peut pas, ne veut pas être un essai-sur-la-Chine, entreprise qui demanderait plus de temps, beaucoup plus d'efforts et infiniment plus d'humilité*»¹⁰.
- **Voice over.** Qui, come e meglio farà Marker in *Lettre de Sibérie*, s'iniziano ad apprezzare i giochi di stratificazione dei significati che la voce di commento consente di sperimentare (v. cap. 15). L'uso della prima persona riconduce l'esperimento a un orizzonte personale, ricollegandosi con la tradizione odepórica così importante nella letteratura francese. È un autobiografismo che sul piano cinematografico ricorda le teorie di Astruc e anticipa il cinema della Nouvelle Vague e quello, parzialmente più partecipato, del cinéma-vérité. Nondimeno siamo innanzi a una voce che disorienta perché appare seria, rigorosa, finanche stentorea come quella dei commentatori dei documentari tradizionali (la recita Gilles Quéant, attore che lavorerà con Resnais e Godard), ma recitante un testo non privo di sottili irrisorie e insolite autoironie, talvolta inframmezzate con (e nascoste da) locuzioni retoriche o ardite allegorie, tanto da determinare effetti di senso quasi a «scoppio ritardato», vista l'impossibilità di afferrarli immediatamente.
- **Le immagini dell'infanzia.** Come in molti altri lavori – si vedano gli *Appunti per un film sull'India* o *Une histoire de vent* – anche in *Dimanche à Pékin* sembra esserci alla base del viaggio una fascinazione fanciullesca per l'Oriente, conosciuto fin da piccoli sui romanzi di avventura. Le prime battute del cortometraggio, d'altra parte, sono chiare a riguardo e costituiscono una sorta di confessione rivolta allo spettatore circa l'importanza dell'immaginario infantile nella percezione del viaggio cinese: «*Je rêvais de Pékin depuis trente ans, sans le savoir. J'avais dans l'oeil une gravure de livre d'enfance, sans savoir où c'était exactement - et c'était exactement aux portes de Pékin: l'allée qui*

¹⁰ Marker, *Commentaires*, cit. p. 29.

*conduit aux tombeaux des Ming. Et un beau jour, j'y étais. C'est plutôt rare de pouvoir se promener dans une image d'enfance*¹¹.

- **Il viaggio come proiezione della memoria.** Non ci soffermiamo più di tanto su questo tema, perché rappresenta il leitmotiv principale di tutto il cinema markeriano. Ci limitiamo a sottolineare come anche qui, all'inizio del racconto, Marker segnala l'importanza che ha il ricordo del viaggio, più del viaggio stesso, la proiezione di sé nel passato (e nel futuro di nuovi viaggi), piuttosto che la stabilizzazione nel presente. «*Rien n'est plus beau que Paris, sinon le souvenir de Paris. Et rien n'est plus beau que Pékin si non le souvenir de Pékin. Et moi, à Paris, je me souviens de Pékin et je compte mes trésors*»

¹¹ *Ivi*, p. 30.

Chung Kuo - Cina

Il progetto

Nel 1972 Michelangelo Antonioni realizza uno dei suoi progetti più ambiziosi e controversi: un documentario sulla Cina comunista nel pieno della sua «Grande rivoluzione culturale proletaria» (1966-1976). Non si tratta, come avviene per altri casi, di un film che nasce da un'urgenza di viaggio o da una determinazione personale/autorale, ma più banalmente da un'occasione di lavoro fortuita e inaspettata. Il regista sta vivendo un momento piuttosto delicato della sua carriera. L'esperienza americana di *Zabriskie Point* (1970), conclusasi da qualche mese, si è rivelata un mezzo fallimento, sia per le difficoltà produttive affrontate durante i mesi di *tournage* negli States, sia per la ricezione fredda della critica, sia per il disinteresse da parte del pubblico¹². Anche il progetto su cui sta lavorando insieme a Ponti, intitolato «Tecnicamente dolce», nonostante la fase di elaborazione avanzata, non raccoglie l'entusiasmo, la convinzione e i finanziamenti sperati da parte dei produttori e viene malvolentieri abbandonato¹³. Così, quando la Rai gli propone di guidare una produzione televisiva di minore impegno artistico, che peraltro gli consente – occasione più unica che rara – di visitare un paese pressoché isolato dal mondo, la reazione non può che essere favorevole e positiva.

In verità le difficoltà – come avremo modo di parlare più approfonditamente nel capitolo 13 – emergono fin dall'arrivo del regista a Pechino. Il documentario rientra, infatti, all'interno di quei lavori agevolati e sostenuti dal Governo Cinese affinché venga offerta all'estero un'immagine positiva del paese (e della Rivoluzione Culturale in corso). Antonioni si trova pertanto costretto a lavorare nei limiti di movimento negoziati e accordati dalle istituzioni governative: l'itinerario di viaggio viene deciso dalle autorità locali, le riprese e gli spostamenti da un luogo all'altro avvengono sotto il controllo e la supervisione di funzionari messi a disposizione della produzione, quasi ogni contatto con la popolazione avviene tramite l'intermediazione di guide e traduttori ufficiali. Come avrà modo di dichiarare in diverse interviste, il cineasta ferrarese rinuncia di fatto (o meglio cerca di

¹² Il film non riesce a recuperare il budget messo a disposizione dalla Metro Goldwin Mayer e dal suo produttore storico, Carlo Ponti, creando una certa difficoltà al regista, in modo particolare nell'allestire nuovi progetti cinematografici. Sulle difficoltà occorse a Antonioni durante e dopo la produzione di *Zabriskie Point* si rimanda tra gli altri testi a: S. Chatman, *Antonioni, or the Surface of the World*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 159-176.

¹³ Sulla genesi del film e le ragioni dell'abbandono del progetto si veda il capitolo introduttivo del racconto/sceneggiatura pubblicato qualche anno dopo. Cfr. M. Antonioni, *Tecnicamente dolce*, Torino, Einaudi, 1976.

rinunciare) alla propria forza mediatrice e al desiderio di controllare ogni fase della produzione, mettendosi nella predisposizione d'animo di far emergere un'immagine positiva della nazione visitata e rispettosa delle esigenze espresse dai committenti. Molti passaggi del suo documentario sono d'altronde allestiti «a favore di camera» (i cori delle scolaresche, le parate dei giovani che partono per le campagne, i lavori nelle comuni agricole), alcuni dei luoghi scelti per le riprese sono rappresentativi di una certa idea di grandiosità cinese del passato imperiale (la Grande Muraglia, la Città Proibita, la Via Sacra, le tombe degli imperatori Ming, i giardini classici di Suzhou), ma soprattutto del presente comunista (i sistemi di dighe e canali della provincia dell'Henan, il ponte di Nanchino, le comuni agricole, l'organizzazione fluviale e mercantile, il riuso da parte del popolo di alcuni vecchi edifici imperiali a Shanghai come a Pechino), il commento della voce narrante è benevolo e accondiscendente con la realtà visitata.

Contrariamente a quello che si sarebbe potuto prevedere, viste le attese innescate, l'esito di *Chung Kuo - Cina* è tra i più sfavorevoli di tutta la carriera dell'autore. Presentato in anteprima nel gennaio del 1973 in tre trasmissioni televisive Rai e poi riproposto, integralmente, nella successiva Mostra del Cinema di Venezia, il documentario viene accolto tiepidamente dalla critica¹⁴, ma soprattutto viene attaccato pervicacemente dal Governo cinese che cerca in tutti i modi di vietarne la distribuzione internazionale. Il 30 gennaio 1974, il «Renmin Ribao» (Il Quotidiano del Popolo) di Pechino pubblica un articolo intitolato «A Vicious Motive, Despicable Tricks - A Criticism of Antonioni's Anti-China Film *Chung Kuo*» nel quale si sostiene che Antonioni ha deciso in maniera premeditata e scorretta di realizzare una serie di riprese che intendevano burlarsi dei leader cinesi e mettere in dubbio i grandi risultati ottenuti dalla Rivoluzione Culturale. Tra il 1974 e il 1975, il Partito Comunista Cinese lancia una campagna di biasimo nei confronti del film e del suo autore, con manifestazioni di piazza, tazebao, canzoni di protesta che insultano la protervia del regista, paragonato ai peggiori nemici del popolo, accusato di servire gli interessi controrivoluzionari delle potenze imperialiste e della propaganda russa. Nel 1975 comparve un libro di 200 pagine, intitolato «The Chinese People Will Not Stand for Being Denigrated: A Collection of Criticisms of

¹⁴ «Quelle déception: comment le grand documentariste que fut Antonioni au début de sa carrière a-t-il pu rapporter quelque chose d'aussi nul, d'aussi plat? S'il n'a rien pu filmer de plus significatif, que n'a-t-il essayé d'«enrichir» son film selon les anciennes méthodes madériennes avec un commentaire un peu plus travaillé ou des inserts réalisés en studio ou au banc-titre?» P.-L. Thirard, *La Chine (Chung Kuo)*, «Positif», Gennaio 1974, p. 155.

Antonioni's Anti-China film»¹⁵, dove si raccolgono, appunto, le critiche maggiori rivolte al film. Si noti che in realtà *Chung Kuo - Cina* non è mai stato proiettato al pubblico cinese (se non dopo il 2004) e che solo alcuni funzionari hanno potuto visionarlo (i primi ad averlo fatto, i rappresentanti dell'Ambasciata cinese a Roma, non avevano sollevato obiezioni, secondo quanto ricordato dallo stesso Antonioni¹⁶). La campagna mediatica e di propaganda contro Antonioni va pertanto ascritta alle lotte di potere in seno al Partito Comunista, e in modo particolare al tentativo della cosiddetta Banda dei Quattro, costituita dalla moglie di Mao Jiang Qing e da tre importanti membri di partito che ancora manteneva le redini del potere, di delegittimare indirettamente la figura di Zhou Enlai e quella, più sullo sfondo, di Deng Xiaoping¹⁷.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Non è chiaro quanto duri esattamente il soggiorno di Antonioni in Cina. In alcune interviste Antonioni parla di cinque settimane, altre fonti invece assicurano che le riprese sono durate solo ventidue giorni. Dalle testimonianze rilasciate dallo stesso regista, sappiamo che alcuni giorni sono stati impiegati per negoziare itinerari di viaggio e luoghi di ripresa con le autorità governative a Pechino ed è probabile che altri giorni siano stati spesi nei trasferimenti e nell'organizzazione delle riprese o della spedizione dei materiali in Italia. A ogni buon conto, Antonioni è in Cina nei mesi di maggio e giugno 1972. Le eprincipali mete toccate dal suo viaggio sono quattro grandi metropoli: Pechino, Nanchino, Suzhou, Shanghai. Come già ricordato, l'itinerario è prestabilito dalle autorità governative e prevede, dopo i primi giorni trascorsi nella capitale cinese, la progressiva discesa verso sud e poi verso est del subcontinente, attraversando le province del Henan, del Hebei, dello Hunan e del Jiangsu. Di Pechino Antonioni ci mostra molte delle attrazioni turistico-culturali già presenti nel film di Marker o comunque appartenenti a un certo immaginario della capitale: la Città Proibita, la Piazza Tien'anmen, la Zhengyangmen, la torre muraria meridionale di origine tartara, la Via Sacra e le tombe degli imperatori Ming, il Tiāntán, un tempio buddhista, il distretto

¹⁵ Cfr. A. Xiang, *When Ordinary Seeing Fails'. Reclaiming the Art of Documentary in Michelangelo Antonioni's 1972 China Film Chung Kuo*, «Senses of Cinema», n. 67, Luglio 2013. http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/when-ordinary-seeing-fails-reclaiming-the-art-of-documentary-in-michelangelo-antonionis-1972-china-film-Chung_Kuo_-_Cina/ (ultima visita: 14 novembre 2013).

¹⁶ G. Bachmann, *Talking with Michelangelo*, «The Guardian», 17 febbraio 1975 (tr. it. *Da «Cina» a «Professione reporter»* in M. ANTONIONI, *M. Antonioni, Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Venezia, Marsilio, 1994).

¹⁷ Un interessante sguardo sul film alla luce delle relazioni diplomatiche tra Cina e Italia sotto il maoismo si trova in M. F. Pini, *Italia e Cina, 60 anni tra passato e futuro*, Roma, L'Asino d'oro edizioni, 2011

commerciale di Dongcheng, senza contare la vicina Grande Muraglia. Vediamo anche gli *hutong*, caratteristici piccoli quartieri pechinesi che verranno quasi del tutto cancellati (e trasformati – i pochi rimasti – in attrazioni turistiche) nei successivi decenni di boom edilizio. Nell’Henan Antonioni riprende il Canale Bandiera Rossa, a Suzhou, la troupe visita i celebri giardini classici costruiti dai mandarini e il Tempio dei Giardini dell’Ovest; a Nanchino il monumento più rappresentativo è ponte di ferro che unisce i due lati della città; a Shanghai, oltre ai quartieri commerciali e al ghetto dove i cinesi vennero rinchiusi durante l’occupazione giapponese, la troupe si sofferma sulla casa-museo dove si è tenuta, in clandestinità, la prima riunione del Partito Comunista Cinese, il Giardino del Mandarino Yu, all’interno del quale sorge una delle case da tè più antiche della città. Naturalmente a queste riprese di luoghi caratteristici e riconoscibili della Cina vanno aggiunte quelle molto più numerose catturate per le strade delle città o delle campagne visitate dalla troupe, le immagini delle scuole, delle fabbriche, delle comuni agricole, degli ambulatori ospedalieri, dei ristoranti, delle sale da tè e così via.

Sinossi

Prima parte

Pechino. Il lungo viaggio di Antonioni in Cina inizia, in un giorno lavorativo del maggio del 1972, da Piazza Tien’anmen. Un gruppo di ragazze e ragazzi si mette in coda, diligentemente, per farsi fotografare. La voce narrante spiega che tipo di documentario intende essere *Chung Kuo - Cina*, non certo un’opera che pretende di «spiegare la Cina, ma più semplicemente osservare questo grande repertorio di volti, di gesti, di abitudini»¹⁸. E aggiunge: «Sono loro, i cinesi, i protagonisti di questi nostri appunti filmati». La piazza è piena di gente. Sui lati della spianata si stagliano i ritratti dei padri del marxismo (Marx, Engels, Lenin e Stalin, oltre Mao), mentre tutto attorno brulica il traffico di biciclette, motorini, autobus, qualche carro e qualche automobile. Il narratore ricorda subito allo spettatore il principale dei limiti del viaggio (e di conseguenza del film): aver dovuto seguire itinerari predeterminati dalle autorità politiche senza una vera e propria libertà di movimento.

Il regista e la sua troupe abbandonano Piazza Tien’anmen per proseguire seguendo le principali arterie stradali di Pechino. Si vede – grazie ad una delle tante carrellate laterali realizzate su automobili o su altri mezzi di locomozione – l’ingresso di un parco che circonda l’abitazione di Mao. La macchina da presa immediatamente si concentra sugli elementi quotidiani della vita cittadina: le persone che girano in bicicletta, un uomo che guida un carro trainato da cavalli, altri che si stipano su un autobus per andare a scuola o al lavoro, degli operai che salgono su un camion. La voce narrante illustra gli stili di vita della comunità, accenna indirettamente a una critica nei confronti della Rivoluzione culturale che ha dato priorità alla fede politica e non alle competenze, e si abbandona a una serie di osservazioni di natura impressionista: «Gli abitanti di Pechino sembrano poveri, ma non miserabili. Senza lusso e senza fame. [...] Apparentemente non c’è ansia né fretta». Intanto, per alcuni istanti, viene

¹⁸ I brani del commento qui presentati sono tratti dalla sceneggiatura originale pubblicata per Einaudi. Cfr. M. Antonioni, *Chung Kuo, Cina*, Torino, Einaudi, 1974 (testo a cura di Lorenzo Cuccu).

inquadrata Zhengyangmen, la torre muraria meridionale di origini tartare che separa la città nuova da quella vecchia, già vista in *Dimanche à Pékin*. In uno dei parchi della città, intanto, alcuni anziani praticano esercizi di Tai Chi. La macchina da presa si sofferma alcuni istanti sui loro eleganti e precisi movimenti, poi passa a riprendere gli esercizi ginnici che svolgono in strada alcuni studenti di una scuola superiore, decisamente più disordinati e rumorosi. Infine – come già in *Dimanche à Pékin* qualche anno prima – ci vengono mostrate scene di vita scolastica all'aperto: le gare di corsa, la marcia, il ritorno da scuola.

Ora siamo all'interno della Clinica ostetrica di Pechino. La macchina da presa di Antonioni entra in una sala operatoria. Qui una lavoratrice di trentacinque anni sta subendo un taglio cesareo. L'anestesia viene praticata attraverso l'agopuntura. «Una pratica semplice, povera che non richiede strumenti complicati». Antonioni pare affascinato da una pratica che recupera e aggiorna «antichi insegnamenti» e che garantisce con il paziente un «rapporto umano più diretto». Le immagini si soffermano sugli aghi infilati nella pancia della paziente da infermiere calme e rassicuranti e sul volto relativamente rilassato e sorridente della lavoratrice. Poi il documentario non ci nega la visione dell'intera operazione cesarea e dunque della nascita del primogenito della donna.

La sequenza successiva è ambientata nell'asilo per i figli degli operai del cotonificio. Vediamo bambini in fila che giocano ordinatamente, salgono e scendono dallo scivolo, cantano a memoria e ballano con gesti codificati alcune delle canzoni rivoluzionarie che esaltano la nazione e il suo leader, Mao. Antonioni indugia sui volti dei bambini, poi si allontana, quasi a volersi dissociare dalle pratiche rivoluzionarie e dalla loro messa in scena artefatta.

Ora la cinepresa entra in una delle case costruite per gli operai della fabbrica. Nell'appartamento di due operai del cotonificio ascoltiamo la voce narrante asserire: «La casa è semplice, modesta, uguale a tutte le altre che la circondano. Per legge l'affitto non può essere più caro del 5% del salario». Gli spazi sono angusti. La coppia lava le verdure, cucina insieme, la donna cuce un centrino per la tavola mentre parla con l'interprete. Si vedono in bella mostra una statua di Mao e il libretto rosso. La donna si lamenta per non avere ancora dei nipoti. Poco dopo entriamo nel cotonificio. Si tratta di una fabbrica dagli spazi enormi, alle cui macchine lavorano prevalentemente delle operaie. Nelle pause i lavoratori discutono insieme su come migliorare gli standard produttivi «per meglio servire la rivoluzione» dice la voce over.

Grande Muraglia. Più che alle architetture del celebre complesso difensivo, Antonioni sembra interessarsi alla vita quotidiana dei cinesi che visitano il monumento. Vediamo soldati che chiacchierano, studenti che ridono, un pittore che ritrae il paesaggio attorno a sé, un ragazzo che gioca con una trottola. Intervallate a queste scene quotidiane, le riprese – più classiche – dei grandi torrioni e delle mura che tagliano in due le montagne. Il commento segnala alcune informazioni storiche legate alla costruzione dell'opera: ovvero che sono stati gli schiavi a costruire l'argine militare; che molti di questi cercarono di ribellarsi ma vennero uccisi e i loro corpi servirono come collante delle pietre e dei mattoni; che lo scopo militare difensivo non fu mai raggiunto (i mongoli riuscirono egualmente a invadere la Cina e conquistare Pechino), mentre, viceversa, la costruzione dei 5000 km di mura favorì lo sviluppo della produzione agricola (arrestando i freddi venti della steppa) e, paradossalmente, la diffusione della civiltà *han* in lande lontane.

In questo peregrinare per i luoghi simbolici di Pechino ecco che Antonioni e la sua troupe vengono condotti sulla Via Sacra, alle porte della città, che conduce alle tombe degli imperatori della dinastia Ming. La macchina da presa non può che soffermarsi, per qualche tempo, sulle statue allegoriche degli animali che la vegliano e la proteggono: elefanti, cammelli, leoni. È curioso notare come Antonioni collochi la macchina da presa in molte delle posizioni già scelte da Marker pochi anni prima in *Dimanche à Pékin*, per restituire un quadro complessivo e ampio del sito visitato. A differenza del film francese, Antonioni tuttavia percorre la Via Sacra fino a raggiungere la piana dove sono collocate le tombe degli imperatori. Qui ciò che interessa al regista non sono,

ancora una volta, i monumenti funebri, ma le folle di visitatori che si mettono in coda per entrare nella struttura nonostante il disinteresse ufficiale del regime per i segni del passato prerivoluzionario. Nel parco sono ancora scenette apparentemente banali a catturare l'attenzione della macchina da presa: alcuni che giocano a carte, altri che passeggiano tra gli alberi. «*La gita alle tombe è un'occasione di festa – dice Antonioni – non c'è niente di solenne*». Nel museo adiacente ai mausolei, trova spazio raffigurativo un «presepe politico». Una volta entrati nella sala assistiamo alla messa in scena – sottolineata dal regista attraverso un montaggio a pezzi brevi – della ribellione dei contadini contro il regime imperiale e contro l'indigenza a cui erano stati costretti dal sistema dei latifondi.

Un gruppo di studenti, pala in mano, si avvia in marcia per raggiungere la comune alla quale è stato assegnato per il mese di vita contadina che la formazione sociale e politica richiede. La Comune Agricola visitata dalla troupe è chiamata «Cina/Albania». La voce narrante sciorina tutti i numeri positivi della comune, gli ettari coltivati, le scuole attive, la popolazione che vi lavora. La macchina da presa va alla ricerca dell'immagine comune e nello stesso tempo idilliaca: cavalli che corrono, contadini che arano i campi, anatre che mangiano, maiali che dormono all'ombra di un muretto, il tutto mentre la musica rivoluzionaria emessa dagli altoparlanti scandisce le giornate. Le riprese del mercato rionale seguono gli stessi criteri rappresentativi. Vediamo animali venduti ancora vivi, altri macellati sul momento, i pesci ordinatamente esposti sui banchi. La voce di commento ricorda che le macchine da presa sono state nascoste per riprendere il normale esito delle contrattazioni. E aggiunge: «*I prezzi sono bassi e c'è abbondanza di merce per tutti*». In Cina, ci viene detto, non c'è denutrizione, anche se non tutti i mercati sono così colmi di alimenti, il retroterra agricolo del paese consente a tutti di alimentarsi dignitosamente.

Il solito vigile urbano (c'era anche in Marker) dirige il traffico urbano in piedi da un piedistallo. È collocato all'esterno del grande ingresso della Città Proibita che Antonioni afferma di aver voluto visitare per verificare le analogie con la descrizione degli stessi luoghi fatta da Marco Polo ne *Il milione*. «*Chiusa durante la Rivoluzione Culturale, la città dell'imperatore è riaperta da poco e noi siamo venuti più per vedere i cinesi che la visitano che a cercare i ricordi delle dinastie estinte*». Vediamo, in campo lungo, alcuni dei padiglioni della Città Proibita, ma soprattutto cinesi che si fanno fotografare, soldati che chiacchierano con le ragazze, altri che passeggiano nei grandi spiazzi antistanti gli edifici. I nomi dei padiglioni rammentano virtù confuciane, ma la realtà storica di quei luoghi racconta di grandi crudeltà, trame di palazzo, ingiustizie perpetrate sui più deboli. Ritornano le immagini della testuggine e della gru già apprezzati nel documentario di Marker, così come quelle dei tetti a pagoda e della porta laccata di rosso. La macchina da presa, collocata in cima alle scale o sui tetti, s'incuriosisce anche per i modi di comportarsi dei visitatori, gli scambi di battute, il riposo sulle panchine pubbliche, il soffermarsi innanzi a qualche scultura.

Torniamo nella «città nuova». È la volta di visitare alcuni quartieri residenziali. Vediamo una vecchia attraversare la strada zoppicando: ha i piedi rovinati dalla vecchia usanza imperiale di fasciare i piedi alle adolescenti, in modo che non crescessero. Facciamo un salto nella via degli antiquari, dove sono messi in mostra antichi vasi e altra oggettistica artigianale, poi in alcuni vecchi quartieri – i cosiddetti *hutong* – con le case protette da alti muri di cinta, le corti interne, le abitazioni basse. La troupe entra in uno di questi cortili che serve diverse abitazioni e si attarda a riprendere la vita domestica: una bambina che lava i panni, una madre che culla un neonato, alcune anziane donne che riempiono delle giare a una fontana. Proprio al di là delle mura si vedono i nuovi quartieri residenziali con grandi palazzi dalle architetture spartane.

In questa visita completa ai luoghi caratteristici della capitale cinese non poteva mancare una visita della celebre Wangfujing, la strada adibita al commercio, una delle principali arterie del distretto di Dongcheng. Ancora una volta la voce extradiegetica comunica allo spettatore di aver nascosto la macchina da presa per cogliere «dal vero» la vita brulicante del quartiere. Le riprese vengono realizzate, questa volta, da automobili in movimento, da

balconi o da siti sopraelevati. Il contenuto delle inquadrature, invece, non cambia. Antonioni si sofferma a registrare il tran-tran cittadino: un bambino che mangia un gelato, uomini e donne altra in bicicletta, un uomo che arresta il passo e osserva intorno a sé. E afferma: «*Città austera, capitale anche della Rivoluzione, Pechino concede poco al colore. I costumi sono parsimoniosi. Ci si sente contagiati da virtù da tempo dimenticate come il pudore, la modestia, lo spirito di rinuncia*». Le immagini catturano ora i volti, le facce, le espressioni delle persone che si accalcano per strada.

La prima parte del documentario si chiude infine con la visita a uno dei templi a pagoda più noti della capitale: il Tiāntán, il Tempio del Cielo, situato nella parte meridionale della città, di origine e pratica taoista. Poco lontano sorge uno dei teatri della città. Con uno stacco brusco siamo all'interno del suo foyer, dove molti spettatori attendono l'inizio della rappresentazione. Assisteranno – e noi con loro – a uno spettacolo di marionette.

Seconda parte

Provincia dello Henan. Distretto di Linxian. Le prime inquadrature della seconda parte di *Chung Kuo - Cina* sono immagini rurali e di montagna: pastori che pascolano capre, sentieri che si inerpicano verso le cime, buoi che tirano carri, un sistema di dighe e canali che irriga i campi coltivati a mais o a riso. Si vedono le mura esterne di una delle prime comuni agricole popolari, il fiume Zhanghe sui cui argini secchi sono costruite case di fango. L'orgoglio dei lavoratori di quella regione è il «Canale Bandiera Rossa» (Linxian Hongqi), un sistema di dighe, canali artificiali e acquedotti costruito negli anni Sessanta per veicolare le acque del Fiume Giallo e favorire la produttività agricola della zona, nonché combattere la siccità.

Gli interni delle case dei lavoratori di uno dei villaggi del distretto sono spoglie e prive di comodità. La corte del villaggio è il luogo della vita collettiva, dove si concentrano le attività della giornata, dove si raccolgono le provviste e dove si trova anche la sede del comitato rivoluzionario del villaggio. I membri del comitato si incontrano dopo il lavoro, silenziosamente «controllati» da un ritratto di Mao che fa bella mostra di sé su una delle pareti della stanza. I suoi membri leggono le massime di Mao, riflettono sui modi per migliorare la fedeltà ideologica dei contadini. Intanto, poco lontano, nella scuola del villaggio, fatiscente, ci sono molti bambini che leggono ad alta voce dai loro quaderni. Il presidente e il vicepresidente del comitato rivoluzionario vanno a trovare una famiglia: intendono organizzare la semina e confrontarsi sulla necessità di comprare un trattore. L'incontro è visibilmente preparato per gli ospiti stranieri: i partecipanti simulano presenza di spirito, serenità, accoglienza. Seguono scene di vita campestre: contadini che lavorano la terra, altri alle prese con cavalli che spingono delle macine (immagine simile a una di *L'Inde Fantôme*). Tutto si svolge in silenzio e con lentezza.

Un assembramento di persone desta la curiosità della troupe in uno degli spostamenti in macchina verso sud. La voce narrante racconta che le guide hanno cercato di vietare loro di fare riprese, senza successo. Il cameraman scende dall'auto e gira tra la piccola folla di contadini, inquadrando persone incuriosite e divertite. Si tratta di uno dei pochi mercati «liberi» del paese, dove cioè le persone possono vendere o scambiare le poche cose di cui sono proprietarie: attrezzi da lavoro, il raccolto di un piccolo orto, qualche vestito. «*È l'unica smagliatura del rigoroso collettivismo di tutto il territorio, che le autorità tollerano appena, ma ci dicono che è solo una economia marginale, fatta di pochi spiccioli*» afferma Antonioni.

L'ingresso improvviso della troupe in un villaggio di montagna provoca malumori. Il capo villaggio precede riluttante e controlla l'operatore che gira tra le stradine di terra battuta e rasente ai muri delle abitazioni. Il villaggio è deserto, la maggior parte delle persone è chiusa in casa o osserva l'arrivo degli stranieri, con curiosità, sulle soglie dei cortili. La voce narrante chiosa. «*Questi cinesi non hanno mai visto un occidentale. [...] Presto ci accorgiamo che gli stranieri, i diversi, siamo noi. Al di qua della macchina da presa restiamo per loro come oggetti sconosciuti e forse per loro anche un po' ridicoli. È un colpo duro per l'orgoglio di noi europei. Per un quarto dell'umanità siamo così sconosciuti da incutere timore. [...] Sono spaventati ma cortesi. Temono di offenderci anche*

fuggendo. E perciò esitano. Restano più che posso davanti alla macchina da presa, impietriti ma immobili. [...] Ci troviamo davanti ad una galleria di visi attoniti ma non leggiamo mai ostilità nelle loro espressioni. Mentre la voce narrante commenta, la macchina da presa si sofferma sugli uomini, sulle ragazze, sui bambini che guardano gli stranieri con un misto di curiosità e paura. I vecchi e le persone più povere e malvestite si nascondono, il resto del villaggio si raduna nelle strade del villaggio in ordine, probabilmente su ordine del capo villaggio.

La tappa successiva del viaggio è in una comune agricola alle porte di Suzhou. Qui contadini e contadine raccolgono ortaggi e li trasportano a spalla nei punti di raccolta, che si trovano su battelli che navigano sul Cháng Jiāng, il Fiume Azzurro. Una barca attraversa uno dei tanti canali della provincia del Jiangsu. Antonioni e la troupe, che vi sono saliti sopra, riprendono gli abitanti dei battelli, quelli che lavorano trasportando materiali con lente e grandi imbarcazioni (si trovano sequenze simili nella serie televisiva rosselliniana), le altre imbarcazioni ormeggiate. Gli ortaggi raccolti nella comune agricola intanto sono arrivati a destinazione, in uno dei tanti mercati generali di Suzhou. La macchina da presa segue i contadini in mezzo alla folla di venditori e avventori. La città, calma, tranquilla, placida sui suoi canali, è definita dalla voce narrante come una sorta di Venezia d'Oriente e non a caso vengono citate le impressioni avute da Marco Polo al suo arrivo nella città. L'operatore di macchina nel frattempo si attarda a riprendere le attività quotidiane svolte in riva ai canali: la pulizia dei vestiti, il lavaggio delle verdure, l'attraversamento di alti ponti, il passaggio di un gruppo di oche condotte da alcuni bambini. Si vedono i viali alberati, i negozi sulla strada, qualche autobus e molte biciclette che transitano, un ristorante non certo di lusso («Questo è il migliore ristorante della città»), alcune famiglie che mangiano spaghetti di soia («Non è facile accettare l'idea che i cinesi abbiano inventato tutto, anche le fettuccine») o altri piatti della casa.

Chi conosce Suzhou sa che è d'obbligo una visita ai suoi giardini classici, ora patrimonio Unesco, uno dei luoghi più seducenti della Cina, con le pagode, i laghetti, la vegetazione rigogliosa, i padiglioni, i templi, le ninfee, le lanterne rosse, le carpe. Luoghi un tempo costruiti per i ricchi mandarini dell'epoca imperiale, che amavano trascorrere in tranquillità i loro ultimi anni di vita, ora sono restituiti al popolo che li frequenta senza riserva. La successiva tappa è presso uno dei pochi templi buddhisti ai quali è consentito accedere ai turisti: il Tempio del Giardino dell'Ovest (Xiyuan Si). Una coppia di cinesi visita il tempio con curiosità e divertimento, non certo per spirito devoto. La macchina da presa si perde nel riprendere le 500 statue che raffigurano il Buddha in tutte le età della vita.

Senza transizioni passiamo a Nanjing, capitale della provincia del Jiangsu. Se non fosse per la voce over che colloca geograficamente la sequenza, non ci renderemmo conto dello spostamento. Le prime immagini si soffermano su delle ragazze cinesi, giovani, sorridenti e graziose. Quasi tutti i primi piani sono realizzati con lo zoom. Una scolaresca canta motivi rivoluzionari, marciando in una delle strade della città. In un ambulatorio decoroso ma spoglio, si pratica la medicina tradizionale. I palazzi delle dinastie meridionali che avevano fatto di Nanjing la loro capitale sono andati in rovina. La macchina da presa cerca nella vegetazione qualche monumento, ma sono pochi o nulli i segni del passato imperiale e glorioso della città. Vediamo invece alcune donne che mangiano in un giardino pubblico, altre che lavano i panni nelle acque limacciose del Fiume Azzurro. Il vero monumento di cui vanno orgogliosi gli abitanti della capitale è il Nanjing Yangtze River Bridge, un ponte di ferro costruito sul fiume Yangtze (Chiang Jiang) e lungo più di sei chilometri. La città sembra più trafficata di altre. Le inquadrature catturano i lavoratori che vivono nei barconi, altri che spingono a mano carri e carretti pieni di vari materiali. Sulla piazza principale sveltano i simboli della Rivoluzione comunista: la gigantografia di Mao, una serie di grandi murali che rappresentano i lavoratori cinesi e, tutto intorno, un numero discreto di automobili che attraversano la città. Ora siamo in una delle tante scuole di Nanjing: c'è un asilo per ogni quartiere, dove i bambini vengono educati a vivere in comunità. Seduta in cerchio, una classe di bimbi di quattro/cinque anni ripete le filastrocche e le canzoni insegnate dalle maestre. I bambini ballano e danzano uno dopo l'altro a favore di macchina da presa, mettendo in scena canti e balli rivoluzionari.

Terza parte

Shanghai. Palazzi alti come grattacieli. Siamo nella seconda città del mondo per numero di abitanti: 10 milioni. *«Il nome di Shanghai rievoca la droga, il delitto, la corruzione. [...] Ma nello spazio di una sola generazione ha cambiato profondamente volto»*. Le immagini catturate dall'operatore di Antonioni ci mostrano una città popolosa, tranquilla, tutto sommato benestante, organizzata, vitale. Carretti, biciclette, autobus, automobili, risciò riempiono le strade. Sui marciapiedi centinaia di persone camminano, vanno al cinema, si fermano per fare acquisti, le scolaresche marciano e corrono a tempo. La voce di commento ricorda l'importanza avuta dalla popolazione di Shanghai per la realizzazione di tutte le più recenti rivoluzioni cinesi. Gli uffici degli europei che avevano insediato in città imprese, sfruttando il dominio coloniale, ora sono diventati uffici pubblici. Decine di volti in mezzo alla folla guardano in macchina, incuriositi dalla presenza di una troupe di occidentali. Sono sguardi curiosi, ma anche diffidenti, ci dice il regista.

Entriamo in una casa in muratura. Qui nel 1921 si è tenuto il primo congresso del Partito Comunista Cinese (in clandestinità). Solo Mao di quei dodici partecipanti è sopravvissuto. Ora tutto è stato ricostruito com'era in quella faticata data, trasformando l'abitazione in una sorta di casa-museo. Poco lontano sorge uno dei quartieri più poveri della città, dove le case sono di legno o costruite con fango e paglia: qui erano relegati i cinesi durante il periodo coloniale e sotto l'occupazione giapponese. La macchina da presa si sofferma a riprendere gli spazi spogli e desolanti delle abitazioni.

Presso il Giardino del mandarino Yu, nel centro della città vecchia, si trova una delle più antiche sale da tè della Cina, risalente all'epoca Ming. È riservata – ci dice la voce narrante – agli anziani e ai pensionati. *«È un'atmosfera strana: di nostalgia e di allegria insieme. Di ricordi del passato e di fedeltà al presente»*. La macchina da presa non lesina riprese, anche da molto vicino, degli anziani che bevono le loro bevande calde e discutono animatamente, di un gatto che sgattaiola in cucina, delle cameriere che preparano le teiere, di un bimbo che piange, di un poster della rivoluzione.

Ora siamo entrati nella zona più commerciale di Shanghai. La voce narrante ha quasi rinunciato a commentare, lasciando alle immagini il compito di illustrare la situazione. Le inquadrature sono dedicate a strade trafficate, persone che escono ed entrano da negozi, vecchie case con il tetto a pagoda nascoste dietro edifici di epoca rivoluzionaria, una scultura comunista. Il viaggio continua nella periferia di Shanghai, in mezzo a capannoni e siti industriali. Entriamo in una raffineria di petrolio, anch'essa costruita con materiali poveri e fatiscenti. Antonioni s'interessa agli operai che lavorano, cercandoli nella selva di condutture, turbine, scale di ferro, forni. Poi arriviamo al porto, dove navi da carico manovrano o sono ormeggiate. Le acque sono scure.

Dopo esserci spinti quasi fino al mare, si ritorna nel centro trafficato della città. Fiumi di persone riempiono le strade, i camion trasportano decine di lavoratori stipati all'inverosimile, così come accade negli autobus urbani. Sono quasi tutti operai che vanno al lavoro nelle fabbriche cresciute, a decine, nelle periferie della capitale. Nel frattempo, in una delle piazze della città (probabilmente la stessa ripresa da Ivens in *Comment Yukong*), alcuni cittadini praticano il Tai Chi. Ai lati della piazza campeggiano grandi poster rivoluzionari. Il contrasto tra una pratica culturale tra le più antiche della Cina e l'immagine rivoluzionaria offerta dal nuovo governo è stridente. In un'altra strada delle ragazze fanno ginnastica all'aperto, guidate da un insegnante che indica i movimenti da ripetere. Mentre scorrono altre immagini di cinesi che praticano arti marziali nei giardini pubblici o nelle piazze, la voce di commento stila il bilancio del viaggio: *«La Cina apre le sue porte al mondo ma è ancora un mondo remoto e in gran parte sconosciuto. Abbiamo potuto gettare qui poco più che uno sguardo. C'è un detto dell'antica Cina: 'Puoi disegnare la pelle di una tigre, non le sue ossa, puoi disegnare il viso di un uomo ma non il suo cuore'»*.

Siamo di nuovo all'interno di un teatro. Gli spettatori entrano in sala e si siedono. L'orchestra accorda gli strumenti. La macchina da presa si sofferma sugli spettatori senza mostrare – per ora – il palcoscenico. È

incuriosita dalla gente che aspetta, che parla con il vicino. Poi si aprono i tendoni e comincia lo spettacolo. Sono equilibristi che, moschetto in mano, salgono su una pertica e realizzano movimenti coordinati che ricordano le pose dei soldati in molti poster della propaganda. Ancora una volta Antonioni sembra molto più interessato ai volti delle persone che non ai numeri; alle espressioni di preoccupazione, ai finti sorrisi, specie degli acrobati. Intanto i numeri si susseguono. Dopo gli equilibristi è la volta di un giocoliere che, camminando su una fune, gioca con racchette, cerchi, palle da tennis. L'attrazione successiva è realizzata da un gruppo di ballerine che danza in modo coordinato tenendo in equilibrio su alcuni bastoncini dei piatti di porcellana. Un altro funambolo tiene in equilibrio sulla testa un pesante vaso di ceramica. Proseguono i numeri di destrezza: un gruppo di artisti vestiti da cuochi gioca con bottiglie, mestoli, piatti, bicchieri. Poi tocca ad altri ginnasti fare giochi con una leva. Terminati gli esercizi e le attrazioni, tutti gli artisti si raccolgono sul palcoscenico per salutare gli spettatori. Si chiudono le tende, termina il documentario.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità

- **La forma tradizionale del documentario.** *Chung Kuo - Cina* di Antonioni è, tra i film qui presi in esame, una sorta di documentario classico, per com'è elaborato, costruito, presentato. Intanto è suddiviso in tre episodi. L'intento è chiaramente illustrativo/conoscitivo, viene inserita la *voice of God*, ovvero una voce narrante impersonale e diligente che introduce i temi affrontati dal documentario, guida la visione e la ricezione delle immagini nel corso delle più di tre ore di documentario. C'è una suddivisione piuttosto chiara dei contenuti inseriti nel corso delle tre parti: la prima parte dedicata a Pechino e dintorni, la seconda dedicata alle zone agricole della Cina interna, con due incursioni a Suzhou e Nanjing, la terza parte ambientata a Shanghai e dintorni. Un itinerario di viaggio logico e coerente, attento agli aspetti della vita cinese (attività quotidiane, spettacoli, siti di interesse storico/culturale), che fa da filo conduttore ai tre i segmenti. Segnaliamo l'impostazione documentaristica classica del video perché rappresenta, per certi versi, un elemento paradossale di novità sia all'interno del percorso cinematografico del regista, sia all'interno delle esperienze di viaggio dei registi europei nei paesi asiatici. L'idea che sta alla base di tale classicità – così come vedremo nel paragrafo di approfondimento che dedicheremo al film (cfr. cap. 13) – è quella di mettersi al servizio o almeno in ascolto di una realtà politica e sociale che sente il bisogno di auto-rappresentarsi, senza imporre una propria visione, ma accontentandosi, come scrive Tinazzi, di una «costatazione»¹⁹.
- **Tra ordinario e straordinario.** Può sembrare forse contraddittorio, ma nelle oltre tre ore del documentario televisivo, Antonioni mescola e dosa con grande attenzione le riprese di siti turistici, culturali, identitari della nazione (probabilmente scelti con i committenti cinesi) con momenti di mera osservazione sugli stili di vita e sulle abitudini della popolazione. Così, alle riprese di giganteschi ponti di ferro, di complessi canali artificiali, di templi buddhisti, tombe imperiali, musei del comunismo, piazze dai raduni oceanici, se ne alternano altre più comuni e apparentemente banali, come i contadini o i pastori nei campi, gli operai durante il lavoro o nei momenti di pausa, gli anziani che fanno esercizi di Tai Chi, le famiglie che pranzano al ristorante,

¹⁹ «*Chung - Kuo Cina* (1972) sembra un ritorno all'iniziale fase documentaristica, ed è vero, se non altro perché il regista mette da parte ogni intento di "costruzione" o di penetrazione, Qui prevalgono la costatazione, la recettività dell'obiettivo, la sua apertura disincantata. Lo stesso autore, d'altronde, ha precisato che sono «appunti di viaggio» (ancora un viaggio, dunque), volendo con ciò circoscrivere la portata di un'indagine su una realtà troppo diversa e storicamente *nuova*». Cfr. G. Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 118.

le donne che acquistano pesce o verdure al mercato, gli spettatori che si accalcano in un cinema o in un teatro, un bambino che mangia un gelato. Forse frutto di due diversi modi di intendere il documentario (quello istituzionale e celebrativo dei produttori del film e delle autorità ufficiali cinesi; quello del regista attento ai dettagli, al piccolo fatto quotidiano, agli aspetti abituarini e semplici della vita comune), questo incontro tra straordinario e ordinario rappresenta probabilmente una delle caratteristiche principali di un certo modo di intendere la diversità e l'esotismo modernista: accanto alle immagini sorprendenti che in qualche modo restituiscono un certo immaginario preconstituito (la Grande Muraglia, la Città Proibita) se ne aggiungono, infatti, altre che mirano a restituirci un'idea pacificata e non pericolosa di quelle realtà lontane.

- **Le riprese dei volti.** Una delle caratteristiche che accomuna *Chung Kuo - Cina* ad altri documentari modernisti (si pensi a Malle o a Marker) è l'attenzione continua, quasi ossessiva, per i volti dei cinesi, specialmente quelli delle ragazze e dei bambini, ma non solo. Dalla prima sequenza che si apre in Piazza Tien'anmen, dove alcuni cittadini fanno diligentemente la coda per farsi fotografare, alle ultime immagini di Shanghai che ci mostrano degli attori impegnati in esercizi acrobatici, una delle principali attenzioni dell'operatore Luciano Tovoli è quella di catturare le espressioni, le fisionomie, gli sguardi degli autoctoni. Scrive Chatman: «The close-ups on faces are inquiring, as if Antonioni hoped to pry some secret from skin and eyes and hair. [...] These Chinese faces are genuinely enigmatic: It is as if the whole film reluctantly concludes that the Orient is as inscrutable»²⁰. È difficile sostenere che esista un obiettivo recondito nella propensione per questo tipo di inquadrature. Certa è la curiosità per il diverso, che nel caso delle popolazioni dell'Estremo Oriente diviene evidente a partire dalle fisionomie così diverse da quelle occidentali; altrettanto certo è l'intento conoscitivo o mostrativo, ovvero la volontà di mostrare al pubblico europeo una fetta consistente di popolazione mondiale che raramente accede all'attenzione dei grandi o dei piccoli schermi. Infine, in questo corteo di primi piani possiamo rinvenire, in controluce, l'idea che ogni massa, anche quella rivoluzionaria, si compone di tante individualità. Antonioni dichiara, in molte interviste, di essere interessato soprattutto ai cinesi e non tanto alla Cina. Nondimeno questo desiderio di soffermarsi anzitutto sui destini individuali è pressoché impossibile da soddisfare, sia per volontà dei committenti, sia per il tipo di prodotto finale che si desidera ottenere, sia a causa della barriera insormontabile della lingua. Antonioni non intervista nessun cinese, non racconta la storia di nessun cittadino di Pechino o Shanghai, non si sofferma su nessun personaggio (tranne che su Mao), ma si limita a registrare le attività quotidiane delle popolazioni incontrate, ossia il loro modo di apparire e di comportarsi pubblicamente. Da questo punto di vista, per chi appartiene a una cultura profondamente influenzata dalle immagini del cinema e soprattutto dalle teorie sviluppate dalle discipline psicologiche, il volto in primo piano potrebbe apparire come la chiave d'accesso (illusoria) ai sentimenti profondi dell'essere umano.
- **La voce-over e il suo progressivo diradarsi.** Abbiamo già detto dell'importanza normativa della voce di commento che illustra le immagini, divulga informazioni non alla portata degli spettatori, traduce canzoni, dialoghi, ideogrammi, tazebao, traccia i profili storici di alcuni luoghi, chiarisce il funzionamento delle strutture sociali ed economiche (ad esempio come sono organizzate le comuni agricole o gli ambulatori medici), avanza alcune considerazioni generali basate su

²⁰ S. Chatman, *op. cit.*, p. 172.

impressioni, sensazioni, convincimenti di qualche natura. Per quanto sia presente in maniera costante nel corso delle tre parti del documentario, la voce narrante tende progressivamente a sparire o meglio a diradarsi, soprattutto nel secondo e terzo segmento, lasciando sempre più spazio alle immagini e ai suoni (si pensi ai tanti rumori della città come i trilli dei campanelli delle biciclette, il brusio dalla folla, i clacson degli autoveicoli, le canzoni rivoluzionarie trasmesse dagli altoparlanti). È la conseguenza dell'attitudine osservazionale del documentario, ma è anche un modo per costringere lo spettatore a forme di compenetrazione nella realtà cinese più complessa. Si pensi ad esempio all'ultima sequenza.; lo spettacolo acrobatico messo in scena dura quasi venti minuti, un periodo quasi infinito se paragonato a quello dedicato, ad esempio, alla casa-museo di Mao o alla Città Proibita. Al termine di ogni esibizione degli acrobati sembra che il segmento possa terminare e ci si possa avviare alla conclusione del documentario, il quale, al contrario, si prolunga grazie al nuovo numero circense messo in scena dalla compagnia teatrale. Per tutto il corso dello spettacolo nessun commento extradiegetico interviene per chiosare le immagini. Il lungo silenzio, con il passare del tempo, acquista così un valore paradigmatico, una sorta di meta-commento sugli «equilibrismi» della Cina e forse dello stesso Antonioni (si veda sempre cap. 13). Ciò che più conta è l'importanza che, indirettamente, si assegna alla capacità ermeneutica dello spettatore che è invitato a esercitare uno sguardo stratificato e complesso a una realtà solo apparentemente monodimensionale e ad un commento solo apparentemente pacificante.

Comment Yukong déplaça les montagnes²¹

Agli inizi del 1971, a pochi mesi dall'esperienza laotiana e dalla fine del montaggio di *The People and their Guns*, il documentarista olandese Joris Ivens²² viene invitato – attraverso l'ambasciata cinese a Parigi – a trascorrere un breve soggiorno ufficiale in Cina. È il mese di giugno quando Ivens

²¹ Come già capitato per le altre opere monumentali qui studiate, anche *Comment Yukong déplaça les montagnes* sarà trattato in forma particolarmente sintetica, soprattutto per quanto riguarda il dettaglio delle sinossi dei dodici film di cui è composto. Le ragioni sono di natura essenzialmente «quantitativa»: ovvero si cercherà di contenere, per quanto possibile, ingombri altrimenti incontrollabili.

²² Occuparsi dei film asiatici di Ivens pone una serie di problemi di congruità e di pertinenza della ricerca. Come ricordato nella prima parte del lavoro, abbiamo deciso di studiare i film di quei cineasti che possono essere assegnati alla categoria dell'«autore» modernista, categoria che si è detto essere piuttosto scivolosa, dunque di difficile afferrabilità, e che abbiamo deciso di declinare essenzialmente nell'ambito della riconoscibilità sociale e dell'autorevolezza estetica, artistica e sociale che i registi cui assegniamo tale «patente» possono vantare in un dato momento della loro carriera. Ivens è un esempio perfetto tanto dell'evanescenza del costruito cui si fa riferimento, quanto della sua rilevanza nell'ambito delle pratiche di fruizione e consumo dei film. Da un certo punto di vista Ivens – in quanto documentarista che cerca di far parlare la realtà, la storia, i suoi protagonisti, tenendosi dietro i fatti, nascondendo per la maggior parte delle volte la sua presenza – non dovrebbe essere considerato un «autore», almeno non nel suo senso «romantico» ed estetizzante, ovvero come qualcuno che interviene nell'orizzonte di una narrazione insinuando uno sguardo soggettivo riconoscibile, costruito a partire da marche stilistiche o tematiche ben definibili. Da un altro punto di vista, però, la sua militanza comunista, la stagione avanguardista vissuta negli anni Trenta, le esperienze nei teatri di guerra di mezzo mondo, quelli nei paesi che hanno realizzato le più note rivoluzioni socialiste del Novecento (quella russa, quella cubana, quella cinese), lo trasformano poco per volta in un cineasta autorevole, riconosciuto, ammirato, figura emblematica di un certo modo partigiano di intendere il cinema e crocevia delle riflessioni che non pertengono solo l'ambito del documentario. Una piccola dimostrazione dell'attenzione che viene rivolta alla sua persona e al suo ruolo può giungere sfogliando le monografie a lui dedicate da metà degli anni sessanta, all'incirca dal suo sessantacinquesimo compleanno, in poi. Da *Joris Ivens - Cinéma d'aujourd'hui* (Parigi, 1963) di Zalzman a *Kinorezisser Joris Ivens* (Mosca, 1964) di Drobashenko, da *Joris Ivens* (Parigi, 1965) di Grélier a *Joris Ivens, Dokumentarist der Wahrheit* (Berlino, 1965) di Wegner, da *Joris Ivens, revolutionair* (Amsterdam, 1969) di Bertina a *Joris Ivens, de weg naar Vietnam* (Utrecht, 1970) di Meyer, da *Joris Ivens, cinquante ans de cinéma* (Modena 1979) di Gambetti a *Il cinema di Joris Ivens* (Milano, 1977) di Kreimeie, è un susseguirsi di testi monografici, biografici, autobiografici, critici, esegetici, aneddotici, libri-intervista sulla sua carriera, sul suo modo di lavorare, sui paesi visitati e gli eventi storici narrati. Sono testi che costruiscono Ivens come «autore», gli assegnano una nomea (quella dell'«olandese volante», o anche del cineasta «comunista») contribuendo così a renderlo il protagonista di una discorsività diffusa, capillare, intensa. D'altronde è difficile da confutare il fatto che egli acquisti progressivamente una notorietà pari a quella di altri grandi cineasti suoi contemporanei (Renoir, Rossellini, Hitchcock) e si ritagli un profilo di respiro internazionale, tale per cui gli è possibile conoscere e interloquire con personalità del calibro di Salvador Allende, Ho Chi-Min, Zhou En-lai e altri uomini di stato. Da qui una funzione autoriale che si esplica sia dentro i progetti documentaristici sia, soprattutto, nel fuori-film. Egli può girare in luoghi preclusi, di fatto, ad altri cineasti (il Laos, lo Xinjiang) e ha la possibilità di veicolare riflessioni, movimenti di opinione, battaglie politiche e sociali come pochi altri cineasti. Si pensi, solo per fare un esempio, al caso di *Loin du Vietnam*, nel quale la presenza di Ivens, ancorché appartata, è decisiva per mettere a disposizione del collettivo di cineasti che organizza la lotta cinematografica contro la guerra americana, testimonianze, immagini e informazioni di prima mano provenienti direttamente dal suo recente soggiorno in Vietnam. Anche per questa ragione, in questa sede, si è deciso di occuparci prevalentemente di quella parte del corpus registico – essenzialmente quella che inizia alla fine degli anni Sessanta e si conclude con la sua morte – in cui un Ivens anziano e ormai definitivamente «consacrato» fa valere la forza della propria presenza sul campo e in campo, ovverosia tanto nell'articolazione dei progetti di viaggio pericolosi e affascinanti (Laos, Vietnam, Cina) quanto nelle strategie di sua inclusione diegetica, in modo particolare nella sua ultima opera di semi-fiction, *Une histoire de vent*, dove egli di fatto diventa il protagonista assoluto della storia, recuperando in un sol colpo la tradizione della narrativa odeporica cinematografica incentrata su esperienze personali e su una realtà altra espressamente soggettivata da uno sguardo estetico.

e la compagna e collega Marceline Loridan, dopo una breve visita in Giappone, ospiti di un simposio sul documentario, atterrano a Pechino. Ad attenderli c'è nientemeno che Zhou Enlai, allora Primo ministro del Consiglio di Stato, che Ivens conosce fin dai tempi di *The 400 Million* (1939), quando aveva trascorso in Cina circa nove mesi per documentare le attività di resistenza della popolazione e dell'esercito cinese in piena guerra contro il Giappone. I rapporti tra i due si erano poi rinsaldati con i successivi soggiorni del cineasta olandese nel Paese di Mezzo, in modo particolare quello del biennio '57/'58, quando Ivens era stato consulente per la realizzazione di documentari statali e aveva tenuto alcuni corsi all'Accademia del cinema di Pechino.

Quando il cineasta olandese atterra a Pechino la Cina sta vivendo mesi particolarmente intensi e tesi dal punto di vista politico, presa com'è da violente lotte di potere che si combattono all'interno e all'esterno del Partito Comunista. Siamo nel pieno della Rivoluzione culturale anche se gli episodi più radicali e violenti di questa stagione storica possono considerarsi alle spalle: l'ascesa repentina del movimento delle Guardie Rosse è del 1966 (con tanto di raduni oceanici, scontri di piazza, l'occupazione e la chiusura forzata di molte istituzioni statali, tra cui uffici e scuole, l'arresto e la spedizione in campi di rieducazione dei membri di partito considerati «controrivoluzionari») mentre poco più di un anno dopo si registra l'altrettanto violenta sua repressione da parte dell'Esercito cinese, cui si aggiunge – sempre in un'ottica di soppressione delle fazioni politiche avverse e come prevenzione di nuovi episodi di rivolta – la politica di trasferimento coatto dei giovani inurbati nelle campagne o nelle fabbriche a scopo rieducativo. Con il nuovo decennio, le manifestazioni più recrudescenti sembrano lasciare il passo a una timida riorganizzazione statale e a un'apertura di nuovi contatti e relazioni internazionali dopo il brusco freno imposto dallo scoppio della Rivoluzione culturale. Zhou Enlai, a lungo Ministro degli Esteri durante gli anni Cinquanta, esponente tra i più «moderati» dell'*establishment* che affianca un sempre più anziano Mao Zedong, può essere considerato la figura più rappresentativa di questa nuova fase di distensione diplomatica, poiché è lui il silente regista della visita ufficiale di Nixon in Cina nel 1972 e di altre iniziative di scambio culturale come quella poi conosciuta con la definizione giornalistica «la diplomazia del Ping Pong»²³. È a lui, come si accennava sopra, che si deve l'invito rivolto a Ivens di trascorrere alcune settimane in Cina nel 1971 e la successiva proposta di realizzare un documentario sulla Cina della

²³ Per un approfondimento sulle politiche estere cinesi durante il decennio della Rivoluzione Culturale si veda B. Barnouin, C. Yu, *Chinese foreign policy during the Cultural Revolution*, Londra, Kegan Paul International, 1998.

Rivoluzione culturale che offrisse agli occidentali una rappresentazione più complessa, veritiera, articolata del grande Paese di Mezzo rispetto a quelle che erano state diffuse negli anni precedenti. Una proposta, in tal senso, simile a quella rivolta, più o meno negli stessi mesi, ad Antonioni, tramite l'intermediazione della Rai.

Come già il regista ferrarese, anche la coppia di documentaristi accoglie con entusiasmo la possibilità di lavorare in Cina, per di più nel bel mezzo di un periodo storico percepito in tutta la sua rilevanza internazionale, ma anche così poco conosciuto in Europa, almeno nelle sue conseguenze reali. Secondo quanto racconta Ivens nei suoi testi biografici e autobiografici, da cui attingeremo la maggior parte delle informazioni necessarie per questa nostra ricostruzione²⁴, egli inizia a lavorare alacremente al film fin dal suo ritorno in Francia, in prima battuta per raccogliere i finanziamenti necessari per avviare la produzione e poi per realizzare un piano di lavorazione ambizioso: raccontare la Rivoluzione culturale agli europei, colmando «il fossato d'incomprensione che separava gli Occidentali dai Cinesi»

Nelle mie intenzioni speravo che questo film sulla Cina trasmettesse un'informazione diretta da un paese verso un altro [...] limitata dal linguaggio stesso del cinema, ma volevo appunto servirmi di questo linguaggio e dei suoi limiti per arrivare a un avvicinamento di quelle due realtà [...]. Volevamo evitare gli stereotipi, gli esempi troppo perfetti, la rigidità degli interventi ufficiali, tutto ciò che in generale poteva interporre tra noi e la realtà della vita quotidiana²⁵.

Per raggiungere questo obiettivo, Ivens e Loridan scelgono di utilizzare un metodo di lavoro vagamente ispirato al *cinéma-vérité*, già frequentato dalla Loridan quando lavorava con Morin e Rouch²⁶. Innanzi tutto preparano alcuni questionari con l'obiettivo di comprendere quali sono le domande, gli interrogativi, le curiosità che il grande subcontinente desta nell'opinione pubblica francese. Durante un ciclo di conferenze dedicato proprio alla situazione della Cina svolto in diverse città della Francia, sottopongono il questionario ai partecipanti, raccogliendo e catalogando le risposte per temi e argomenti simili. Con in mano una sorta di mappa delle attese e delle

²⁴ R. Destanque, J. Ivens, *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Parigi, Editions BFB, 1982 (tr. it. *Joris Ivens o la memoria di uno sguardo*, Roma, Ente dello Spettacolo, 1988); D. Bickley, *Joris Ivens filming in China*, «Filmmakers Newsletter», Vol. X, n. 4, Febbraio 1977, pp. 22-26.

²⁵ Destanque, Ivens, *op. cit.*, p. 399-401.

²⁶ Loridan partecipa a *Chronique d'un été* come autrice e intervistatrice. Sulla sua esperienza affianco a Rouch e Morin si vedano i brani presenti nella sua recente autobiografia, M. Loridan-Ivens, *Ma vie balagan*, Parigi, Robert Laffont, 2008.

curiosità occidentali sulla Cina, scrivono un primo trattamento di poche pagine per indicare le linee guida del lavoro, focalizzare il soggetto del film, ragionare sul modo migliore per affrontarlo.

Il secondo soggiorno in Cina dura più di venti mesi e sono quelli necessari per la realizzazione della maggior parte delle riprese. Comincia nel marzo 1972 (il 19 marzo per la precisione) a pochi mesi dalla morte misteriosa in un incidente aereo di Lin Biao, braccio destro di Mao, capo dell'esercito e ispiratore del movimento delle Guardie Rosse, a lungo considerato come il successore del Grande Timoniere, ma poi accusato da quest'ultimo di aver tramato alle sue spalle per eliminarlo dalla scena politica, cercando di realizzare un (mai storicamente dimostrato) colpo di Stato. È utile ricordare questo episodio anche rispetto all'esperienza ivensiana perché segnala la precarietà e la volubilità della situazione politica di quegli anni che, se possibile, sarebbe peggiorata fino a diventare imprevedibile con l'aggravarsi delle condizioni di salute di Mao, l'accentramento di potere realizzato dalla cosiddetta Banda dei Quattro, la marginalizzazione, la malattia e poi la morte, nel 1976, di Zhou Enlai, che tra l'altro precederà di poche settimane quella dello stesso Grande Timoniere.

Per Ivens, ancor più che per Antonioni, realizzare un film in Cina diventa un'impresa per certi versi proibitiva, resa paradossalmente più difficile dalle simpatie e dalla partecipazione emotiva e intellettuale che il regista mostra, da sempre, per il maoismo. Da quanto emerge dai suoi racconti, i problemi che sorgono durante i mesi di soggiorno a Pechino e dintorni sono di diversa natura. Innanzitutto di natura tecnica: se, infatti, gli strumenti di lavoro utilizzati (come macchine da presa, registratori sonori, impianti d'illuminazione) sono stati acquistati dagli stessi Loridan e Ivens in Francia e dunque sono di buona fattura, coloro che li dovrebbero usare, ovvero le maestranze cinesi, si trovano immediatamente in difficoltà per acquisire conoscenze e familiarità con una strumentazione che non conoscono e con metodi di ripresa che non hanno mai praticato. L'operatore di macchina, ci racconta per esempio Ivens, non ha alcuna esperienza con il formato in 16 mm. e con il suono sincrono, non è abituato a usare la camera a spalla, né a pensare a riprese in continuità, ovvero di durate tali da trasformare un'inquadratura in un *long take* o in un piano sequenza. Come se non bastasse, la maggior parte della troupe non conosce il francese e la comunicazione si fa pertanto difficile. Il risultato, stando sempre alle narrazioni autobiografiche del

cineasta olandese, è una serie imprecisata di riprese inutilizzabili, o perché male fotografate, o perché mal registrate, o perché troppo brevi, o perché troppo distanti dall'oggetto della rappresentazione.

In seconda battuta, già dopo le prime settimane, iniziano a presentarsi diverse difficoltà di natura organizzativa, legate alla situazione politica e sociale del paese. Ivens spende diverse pagine dei suoi scritti per descrivere il generale atteggiamento ostruzionistico delle istituzioni locali con le quali la troupe deve negoziare l'allestimento delle riprese (un assaggio di tali situazioni si vedrà nel successivo film «cinese» di Ivens, *Une histoire de vent*). I responsabili locali del partito sono, infatti, propensi a preordinare situazioni artefatte, abbellite e «politicamente corrette» a uso e consumo della troupe, così da offrire un'immagine positiva e inattaccabile della Cina comunista.

Fin dal principio fummo posti di fronte a uno stato di fatto: c'erano situazioni che potevamo filmare, situazioni che non potevamo filmare e soprattutto situazioni che dovevamo filmare assolutamente. In generale erano queste che il più delle volte ci erano proposte e che noi volevamo evitare per la semplice ragione che si trattava di scene convenzionali, palesemente organizzate a nostro uso e consumo e che non corrispondevano a ciò che volevamo mostrare della Cina. [...] Ovunque andassimo avevamo diritto al mercato locale, alla festa locale, alla strada principale, agli edifici ufficiali. Tutto il resto era, non vietato, ma inaccessibile «perché», ci dicevano i nostri organizzatori, «tenuto conto del vostro programma, ci sono tante cose da fare che è meglio cominciare dalle più importanti». Quando ci spostavamo per portarci con la troupe in uno dei luoghi delle riprese, non c'erano mai meno di cinque o sei autovetture ufficiali che ci precedevano e ci seguivano con tutti i nostri accompagnatori. Ci restava appena la possibilità di scegliere il nostro angolo di ripresa. [...] Era insopportabile²⁷.

Un terzo problema, legato indissolubilmente a quelli precedenti, riguarda l'impossibilità di intavolare confronti chiari e comprensibili con le persone che i cineasti incontrano e decidono di intervistare. Non è solo una questione di traduzione. La poca libertà di espressione generalmente concessa ai cittadini cinesi, il timore di incappare in affermazioni lontane dalle parole d'ordine in quel momento avallate dal partito (parole e campagne politiche che peraltro cambiano quasi di mese in mese rendendo di fatto impossibile comprendere quanto ortodosse siano le posizioni espresse in pubblico e per quanto tempo lo rimarranno), l'indottrinamento subito durante gli anni della Rivoluzione culturale, trasformano le repliche degli interlocutori in una collezione di vuoti slogan propagandistici, in modo particolare quando innanzi ai registi si presentano professori, studenti, intellettuali che lavorano nelle università o che presenziano proiezioni pubbliche, incontri, riunioni

²⁷ Destanque, Ivens, *op. cit.*, pp. 406-407.

di partito eccetera. Conoscendo la militanza comunista e la simpatia per i cinesi di Ivens, le sue parole di biasimo nei confronti di queste forme di stupido e vuoto indottrinamento, pur espresse anni dopo *Yukong* quando ormai il profilo di tragicità e obnubilazione della Rivoluzione Culturale aveva acquisito un contorno più netto, rendono la testimonianza particolarmente significativa.

I primi quattro mesi trascorsi in Cina – da marzo a giugno 1972 – sono considerati da Loridan e Ivens improduttivi: in parte servono per formare le maestranze alle tecniche di ripresa e ai metodi di prossimità abituali di Ivens, in parte trascorrono nell’attesa di rinegoziare con le autorità politiche di Pechino condizioni di lavoro meno disagiati. Il 26 agosto la troupe parte per lo Xinjiang, dove si è deciso di visitare e riprendere le comunità degli Uiguri e dei Kazaki, da sempre inaccessibili agli stranieri. Le esperienze nel nordovest della Cina sono a dir poco frustranti e fallimentari a causa dell’impossibilità di realizzare riprese autonomamente, senza che le autorità abbiano già predisposto le situazioni da inquadrare. Il ritorno nella capitale avviene più di un mese dopo, in occasione delle celebrazioni del 1 ottobre, anniversario della Rivoluzione. Ivens, colpito da una malattia che lo costringe per alcuni giorni in ospedale e disperato perché impossibilitato a lavorare com’è abituato, approfitta del momento di sosta forzata per scrivere una lettera accorata e documentata a Zhou Enlai (il quale per ovvie ragioni non può seguire in prima persona la lavorazione del film) con l’obiettivo di ottenere collaboratori in grado di meglio predisporre la fase del *tournage* e di negoziare con maggior autorevolezza le condizioni di lavoro con i soggetti politici sparsi nel territorio. Secondo quanto racconta il cineasta, dopo una snervante attesa durata quasi due mesi, i suoi desiderata vengono in qualche modo esauditi grazie all’assunzione di un nuovo segretario di produzione così valutato dal documentarista: «[Egli è] di tutt’altra tempra della nostra ex-organizzatrice [...] Conosc[e] perfettamente la Cina e gli Occidentali e [ha] tutte le qualità richieste per essere il nostro intermediario presso i funzionari e i responsabili dello Stato e del Partito».

Dopo i primi quattro mesi trascorsi tra riprese di bassa qualità, *stand by* e difficoltà di ogni genere, la produzione finalmente accelera ritmi di lavoro e ne migliora sensibilmente la qualità. Dopo diverse settimane trascorse a Pechino, iniziano nuove «spedizioni» in diverse province cinesi. A gennaio del 1973 la troupe arriva a Shanghai dove vengono realizzate le riprese di ben tre lungometraggi (uno sulla città, uno sulla vita di una farmacia e un terzo su una fabbrica di generatori). Concluse le riprese, il gruppo si trasferisce qualche centinaio di chilometri più a nord, a

Nanjing, dove per quattro settimane vive in una caserma militare, a stretto contatto con soldati, ufficiali e possibili «segreti militari». L'estate vede la troupe impegnata nello Shandong, in un villaggio di pescatori che si affaccia sulle coste del Mar Giallo, mentre in autunno Ivens e i suoi collaboratori sono a Daqing, ancora più a nord, condividendo questa volta spazi di vita e di lavoro con i lavoratori di un'industria petrolifera di Stato²⁸. Poi, sul finire dell'autunno, il ritorno a Pechino dove vengono ultimate le parti del film su alcune attività artigianali della città.

Finalmente in un clima di maggiore partecipazione, Ivens e Loridan procedono con le riprese e i viaggi per più di un anno, fino al dicembre del 1973 quando la coppia, raccolta la maggior parte del materiale audiovisivo necessario, decide di tornare in Francia per la fase di postproduzione, realizzata a Parigi, dunque senza alcun controllo diretto delle autorità cinesi. Come già era accaduto a Rossellini e a Malle, il materiale girato durante il viaggio si accumula fino a raggiungere una mole considerevole. Nei suoi scritti Ivens parla di centoventi ore di girato che si riducono a un primo montaggio a circa trenta, comunque troppe per qualsiasi eventuale distribuzione, cinematografica o anche solo televisiva. Il periodo di elaborazione del montato, come successo a Malle per il suo *Inde Fantôme*, si dilata: saranno diciotto, alla fine, i mesi trascorsi da Ivens alla moviola per ridurre sensibilmente le ore di ripresa fino alle definitive dodici. *Comment Yukong déplaça les montagnes*, titolo ispirato a una celebre leggenda cinese citata più volte da Mao per esaltare la forza di volontà delle masse comuniste, si compone, così, di dodici documentari tra loro narrativamente autonomi. Ognuno di essi racconta una particolare realtà sociale della Cina e può essere visto senza seguire un ordine prestabilito. Sette sono lungometraggi e s'intitolano *Autur du pétrole: Taking* (84'), *Une caserme* (56'), *Une femme, une famille* (110'), *Impressions d'une ville. Shanghai* (60'), *La Pharmacie. Shangai* (79'), *L'usine de generateurs* (131'), *Le village des pecheurs* (104'). I restanti cinque, invece, sono cortometraggi: *Les artisans* (15'), *Entraînement au cirque de Pékin* (18'), *Le professeur Tsien. Pékin* (12').

I soggiorni in Cina di Loridan e Ivens per *Yukong* in verità non si esauriscono con i quasi due anni di riprese. Durante il lavoro alla moviola (siamo alla fine del 1974), come spesso capita, il regista si accorge di aver bisogno di alcune riprese aggiuntive che facciano da raccordo all'interno di determinati episodi e che permettano di rendere più fluida la narrazione in altri. Ivens e Loridan

²⁸ H. Schoots, *Living Dangerously. A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, p. 325-327.

scrivono a Pechino, all'operatore di macchina con cui hanno lavorato e gli chiedono di riprendere determinate inquadrature minuziosamente descritte, ma il risultato ricevuto per posta qualche mese dopo è deludente: la maggior parte delle inquadrature appaiono artefatte, edulcorate, una volta ancora pre-organizzate con logiche di abbellimento estetico e di correttezza politica. I due registi decidono, così, di organizzare un nuovo viaggio in Cina per realizzare con le proprie mani le inquadrature necessarie. La nuova visita, che si celebra nei primi mesi del 1975, dura poche settimane, diventa anche occasione per mostrare alcuni dei documentari già conclusi alle autorità cinesi. Come già anticipato, in quel periodo sono di nuovo cambiati gli equilibri di potere ai vertici del partito. Zhou Enlai è stato estromesso definitivamente dai giochi, in parte a causa della malattia che lo porterà l'anno successivo alla morte, in parte perché criticato apertamente dalla Banda dei Quattro. Senza la «protezione» dell'ex primo ministro cinese, anche per Ivens il soggiorno a Pechino si fa più difficile, specie dopo l'organizzazione delle prime proiezioni private. Pur senza arrivare ai radicalismi delle campagne politiche organizzate contro Antonioni, Ivens e Loridan vengono apertamente criticati dai responsabili culturali cinesi. Durante questi incontri, i responsabili delle attività di propaganda del partito consegnano una lista di richieste di «miglioramento» dei film – sessantuno ricorda il cineasta – piene di suggerimenti e consigli di modifica che Ivens non esita a definire di una «assurdità inaccettabile». Come già per *Chung Kuo - Cina*, anche per *Yukong* vengono biasimati singoli passaggi del film perché equivoci o perché non sufficientemente rappresentativi della realtà rivoluzionaria in atto: musiche di sottofondo sbagliate, colori della fotografia troppo tenui, immagini che catturano oggetti o luoghi del passato prerivoluzionario della Cina da eliminare, inquadrature cittadine riprese sotto la pioggia e così via. Ivens abbozzerà una replica gentile alle rimostranze presentate, ma una volta ritornato in Francia non apporrà nessuna delle modifiche suggerite.

Un quarto e ultimo viaggio in Cina si realizza a film concluso. Siamo nel dicembre del 1976, un anno a dir poco pregno di avvenimenti significativi per il cineasta e non solo. A gennaio muore, come già accennato, Zhou Enlai. A marzo il film esce in quattro sale parigine, distribuito dalla società di produzione e distribuzione fondata da Marceline Loridan, dunque in modo artigianale e del tutto indipendente, conquistando egualmente un certo interesse del pubblico e della critica. Il film viene quasi subito venduto ad alcune televisioni (tra cui la Rai). A settembre, intanto, muore

anche Mao Zedong e a ottobre vengono arrestati sorprendentemente i componenti della cosiddetta Banda dei Quattro con l'accusa di tramare per effettuare un altro colpo di stato dopo la proclamazione di Hua Guofeng come presidente della Repubblica Popolare Cinese. Due mesi dopo Ivens e Loridan atterrano una volta ancora a Pechino in occasione della presentazione ufficiale di *Yukong* presso un circolo culturale. Il cambio radicale d'indirizzo politico occorso in quei pochi mesi consente loro – a differenza di quanto capitato ad Antonioni – di presentare il film in un'occasione pubblica e di vederlo distribuito e poi programmato dalla televisione pubblica statale, seppur non integralmente.

L'esperienza qui descritta – pur parziale perché basata essenzialmente sulle memorie del regista – torna utile perché consente di definire con più precisione la forza negoziale della figura dell'autore, in questo caso dell'Ivens-documentarista-militante che realizza un'impresa produttiva che altri colleghi non avrebbero potuto sicuramente portare a conclusione, viste le complesse condizioni ambientali poste in essere dalla situazione politica cinese dell'epoca. Allo stesso tempo, attraverso i diari del *tourage*, è possibile individuare l'importanza che assume ciò che abbiamo chiamato nel primo capitolo il «fuori-film», inteso ovvero l'insieme di letture, avvenimenti, esegesi, interpretazioni, dissidi, emozioni, psicologie, battaglie politiche che emergono solo quando il film è ultimato e che delineano i suoi tratti estetici, culturali, sociali, più di quanto la cosiddetta «consapevolezza dell'autore» possa determinare. Sono ancora una volta le parole di Ivens a delineare bene tale dinamica, nel momento in cui cerca di giustificare la scelta – negli anni divenuta sempre più imbarazzante – di aver lavorato a stretto contatto con un gruppo di potere (tra cui occorre inserire lo stesso Zhou Enlai) macchiatosi di omicidi, arresti, purghe, censure, allestimenti di campi di lavoro e così via. Scrive Ivens:

Oggi ci viene spesso rimproverato di non aver mostrato l'Altra Cina, di non aver parlato della repressione e delle lotte, degli eccessi e degli errori. [...] Taluni l'hanno visto e classificato come un film ufficiale. Attenersi a una tale affermazione non ha senso. Ufficiale rispetto a chi? Zu Enlai? Certamente no. [...] Jiang Quing? Ancora meno. No *Yu-Kong* è un film di Ivens e i suoi difetti e i suoi limiti sono i difetti e i limiti di Ivens. Da parte loro, i Cinesi – e intendo con questo i cineasti, gli intellettuali, i quadri politici, gli uomini e le donne coi quali abbiamo lavorato – vi hanno visto un'altra dimensione. [...] In questo senso, *Yu-Kong* ci è sfuggito di mano e ci ha superato. Il film si è costruito in mezzo a

queste ambiguità ma – questa era stata la mia intenzione e fu la mia decisione – doveva farsi²⁹.

Il passaggio citato è a dir poco istruttivo. In quella che possiamo definire a tutti gli effetti una dichiarazione di «responsabilità editoriale», in cui si cerca di dimostrare (e giustificare) il bacino di intenzionalità con il quale ci si è mossi in una determinata direzione, si possono intravedere i limiti del costruito autoriale. L'autore è volano e veicolo di processi, è determinazione di taluni accadimenti che nondimeno gli sfuggono immediatamente di mano, fino a seguire direzioni di senso e connessioni con la storia (e con la Storia), il contesto, il «fuori-film» del tutto imprevedibili.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Secondo le testimonianze di Ivens sono quattro i soggiorni in Cina in occasione della produzione di *Yukong*. Li abbiamo già velocemente ripercorsi: uno di pochi giorni nel 1971; uno nel 1972 della durata di quasi due anni durante il quale viene girata la maggior parte del materiale; un terzo nel 1974 di poche settimane per girare le riprese mancanti e mostrare i primi montaggi definitivi; un quarto a fine 1976 per la presentazione ufficiale e l'anteprima del film. Abbiamo visto che le pellicole sono state girate per la maggior parte nelle due città simbolo della Cina, Pechino (*Une femme, une famille, Entraînement au cirque de Pékin, Le professeur Tsien. Pékin, Les artisans*) e Shanghai (*Impressions d'une ville. Shanghai, L'usine de generateurs, La Pharmacie. Shanghai*), mete già toccate da Antonioni e da altri cineasti europei o americani che lavorano in quegli anni in Cina³⁰. I restanti tre documentari sono realizzati invece a Daqing (*Autur du pétrole: Taking*), a Nanking (*Une caserme*) e nello Shandong (*Le village des pecheurs*), cui dovrebbero aggiungersi due documentari montati successivamente (dunque separati dalla serie *Yukong*), intitolati rispettivamente: *Les Kazaks - minorité nationale - Sinkiang* (1977, 50') e *Les Ouigours - minorité nationale - Sinkiang* (1979, 16').

Sinossi

Une histoire de ballon. Lycée n. 31. Pékin

Un piccolo incidente diplomatico al Liceo 31 di Pechino. Alle 7 del mattino, poco prima che la campanella suonasse l'inizio delle lezioni, una professoressa ha ordinato a un gruppo di studenti di smettere di giocare a calcio, ma uno di loro, continuando imperterrito, ha centrato proprio l'insegnante. A quel punto i ragazzi si raccolgono in un gruppetto, cercano di spiegare l'accaduto, raccontano la loro versione dei fatti. Il giorno dopo la

²⁹ R. Destanque, J. Ivens, *op. cit.*, p. 422-423.

³⁰ A tal proposito si rimanda al capitolo 13, dedicato a *Chung Kuo - Cina*, per più precisi riferimenti.

donna decide di riunire la scolaresca e regolare la questione secondo un metodo di confronto e di auto-critica. Durante il consiglio di classe regna l'uguaglianza tra professori e studenti. Per alcuni il gesto del ragazzo si giustifica con la passione per il gioco. Per altri è semplicemente un errore da biasimare. Avrebbe dovuto rispettare la disciplina e arrestarsi prima di commettere l'errore: è l'essere umano che comanda il pallone e non viceversa, si asserisce tra i ragazzi. Il colpevole, da ultimo, riconosce che il suo atto è stato dettato da un sentimento di rancore e di rabbia perché al ritorno in classe egli non avrebbe saputo sopportare i rimproveri con tutta probabilità ricevuti per aver dimenticato la gavetta a casa. Da parte sua l'insegnante ammette l'attitudine repressiva e si rammarica per il suo individualismo e il suo pessimo carattere. La disputa si conclude con una stretta di mano e l'immagine della classe sorridente.

Autur du pétrole: Taking

Nella steppa desertica nei pressi di Daqing, un'intera comunità vive in funzione dell'industria petrolifera da poco installata nella zona, più precisamente da quando, negli anni Sessanta, un gruppo di «pionieri» scoprì i primi giacimenti di petrolio cinesi, consentendo così di immaginare un futuro di autosufficienza energetica per tutto il paese. Guidati dalla filosofia di Mao, gli uomini e le donne che vivono in un luogo così inospitale lavorano in un sistema di produzione pensato affinché tutti, dagli operai agli ingegneri, contribuiscano al miglioramento dell'efficienza estrattiva, senza per questo rovinare le economie già radicate sul territorio. Sono gli stessi operai/contadini a raccontarlo nelle interviste realizzate dalla troupe. Parallelamente all'attività industriale, infatti, vediamo come, sia il lavoro nei campi, sia quello di tessitura e di riparazione dei vestiti proceda con eguale intensità, sostenendo così i bisogni dei lavoratori e delle loro famiglie. L'ultima parte del documentario è infine dedicata a una cerimonia che ogni anno celebra l'armonia della comunità, in un ritorno quasi panico alle celebrazioni proprie della Cina rurale e antica, pur dentro un quadro di celebrazioni di stampo nazionalista. .

Entraînement au cirque de Pékin

In questo cortometraggio, danzatori, funamboli, giocolieri, equilibristi e altri acrobati del circo di Pechino si allenano prima del loro spettacolo. Assistiamo ai numeri che in parte abbiamo già visto mettere in scena in *Chung Kuo - Cina*: performance con le pertiche, giochi di destrezza con vari oggetti, esercizi di equilibrismo. A differenza di quanto mostrato da Antonioni, Ivens e Loridan non si soffermano sull'esercizio e sullo spettacolo in sé, bensì sul faticoso lavoro di preparazione, allenamento, cura dei particolari, non nascondendo al pubblico i momenti di sconforto, concentrazione, attesa, sollievo vissuti dagli atleti nel momento in cui preparano una determinata attrazione. Lo spettacolo finale, nell'ottica di questo documentario, è insomma la semplice conseguenza di un addestramento che vale per il circo così come per ogni attività della Cina comunista.

Une répétition à l'Opera de Pékin

Un altro cortometraggio, simile a quello sul circo: Ivens e Loridan assistono alle prove di una pièce rivoluzionaria dell'Opera di Pechino, con l'ottica di documentare e in parte esaltare la dedizione degli artisti, la fatica della preparazione, la precisione nello studio dei gesti e nella recitazione.

Impressions d'une ville. Shanghai

Si tratta del documentario urbano più «tradizionale» della serie *Yukong*. Ivens, infatti, attraversa curioso le strade della metropoli e intervista, insieme a Loridan, i suoi cittadini. Si tratta, in fondo, di capire come la Rivoluzione culturale sia riuscita a trasformare, anche nelle sue attività più comuni, una città di quasi dodici milioni di abitanti, con alle spalle una storia coloniale e di sfruttamento, con un passato da città del lusso e dello sperpero capitalista, lontana dal centralismo della capitale, una città, tuttavia, capace di dare il via alle manifestazioni che porteranno allo scoppio della Rivoluzione culturale, nonché di costituirsi, per qualche mese, sotto la guida di

esponenti radicali del partito, in una comune (sulla falsariga di quella di Parigi), mantenendo perciò una certa indipendenza e «purezza» rivoluzionaria rispetto ad altre regioni del subcontinente. La Shanghai degli anni Trenta ovviamente non c'è più, ma le strade sono piene di negozi e ristoranti, spesso pieni di avventori. C'è un certo diffuso «benessere» (in rapporto ad altri angoli del paese). I commerci sono stati nazionalizzati, gli impiegati e i commercianti sono pagati dalla municipalità, i benefici ripartiti tra questi ultimi e gli investimenti necessari per curare e restaurare i singoli esercizi di vendita. Shanghai – scopriamo attraverso le interviste e i commenti della voce narrante – conserva un ruolo importante nella storia e nell'economia della Repubblica Popolare. È una delle poche municipalità autonome del Paese e resta il centro industriale principale per molte attività produttive. Ci sono due milioni di operai che lavorano per far uscire dalla povertà il paese e consentirgli di crescere economicamente. Le fabbriche sono tutte collocate nell'hinterland della metropoli, ma resiste anche una parte della vecchia Shanghai, rimasta quasi del tutto intatta allo scorrere del tempo e degli avvenimenti storici. Vediamo vecchi vicoli dove i marciapiedi non sono altro che i prolungamenti dei cortili delle case e degli isolati. I piccoli mestieri qui esercitati non sono stati collettivizzati, restano in mano ai singoli cittadini. Nelle grandi arterie, invece, la circolazione delle auto e delle biciclette è intensa. Ascoltiamo l'intervista a una coppia di vigili urbani che cercano di spiegare come compiono il proprio lavoro. L'obiettivo, dicono, è quello di far regnare l'ordine insistendo sull'educazione. Le sanzioni non sono che una risorsa complementare e poco usata. La rivoluzione ri-educava e non reprime, affermano.

La Pharmacie. Shangai

La Farmacia n° 3 di Shanghai accoglie tutti i giorni i clienti della zona. Dotata di ottima reputazione, offre diversi tipi di prestazione sanitaria. È gestita collettivamente da impiegati, farmacisti e dottori che rifiutano la nozione di profitto per mettersi all'esclusivo servizio dei bisogni della collettività. I farmacisti conoscono per nome i clienti, che giungono prevalentemente dal circondario. Ascoltano le loro storie, i loro malanni, offrono suggerimenti pratici e prescrivono medicinali. Sono insomma a disposizione delle necessità del popolo, cercando di risolvere i problemi di salute di ogni cittadino, ricoverandolo, quando necessario, in un piccolo laboratorio che si trova nel retro dell'esercizio dove vengono praticati l'agopuntura e altri trattamenti medici.

Con una certa regolarità, i farmacisti partono alla volta delle campagne circostanti per dispensare trattamenti a domicilio, informare la popolazione sulle medicine da prendere, aiutare i contadini a riconoscere le erbe medicinali. Una volta a settimana, inoltre, un comitato costituito da abitanti del quartiere, operai e contadini, discute con gli impiegati della farmacia al fine di migliorare il loro servizio. Come capita in altre parti della serie e nel film di Antonioni, assistiamo pertanto a una lunga riunione dove le posizioni dialettiche vengono confrontate al fine di trovare le soluzioni per migliorare il servizio sanitario.

Le professeur Tsien. Pékin

Docente di fisica all'università Tsinghua di Pechino, considerata la migliore di tutto il paese, il professore Tsien racconta al microfono di Ivens e Loridan la sua esperienza della Rivoluzione Culturale. Il cortometraggio, infatti, è una sorta di lunga intervista al professore che si «confessa» davanti alla macchina da presa, rispondendo alle domande che i cineasti gli rivolgono. Formatosi in Occidente durante gli anni Trenta, Tsien, uno dei più noti scienziati del suo paese, racconta il suo passato di studioso, quando credeva alla bontà del sistema di educazione americano e sovietico con cui si era formato, basato sull'autorità dell'insegnante. Secondo quella concezione educativa, la teoria rappresentava l'asse principale dell'insegnamento, l'elemento imprescindibile per affermare il proprio nome di scienziato nel mondo, mentre il lavoro pratico, l'attività quotidiana passava così fatalmente in secondo piano. «Ciò che mi stimolava nel mio lavoro era di veder stampato il mio nome, ma gli operai non pensano mai a firmare gli oggetti che fabbricano». Con l'avvento della Rivoluzione culturale – continua a raccontare il professore – le critiche espresse dai suoi studenti e l'intervento decisivo delle Guardie Rosse gli

consentono di comprendere gli errori di valutazione e la sua «ignoranza» politica. Così, seguendo le raccomandazioni del presidente Mao, trasferito per un tempo di rieducazione in una fabbrica, ha potuto scoprire l'importanza lavoro manuale e condividere la vita degli operai. Dopo e grazie a quest'esperienza, il professore ha recuperato la stima del figlio e ritrovato uno spazio nella società

Les artisans

La Cina popolare ha cercato di preservare l'artigianato tradizionale. Precedentemente raccolti in un solo quartiere di Pechino, gli artigiani trasmettevano i loro saperi e i loro segreti di padre in figlio. Dopo la rivoluzione culturale, essi trasmettono i loro saperi ai giovani operai. I mestieri artigianali sono raggruppati in atelier collettivi dove vengono fabbricate sia le cineserie riservate all'esportazione, sia gli oggetti pensati per la popolazione, tra cui si possono apprezzare bottiglie colorate al loro interno in modo da imitare delle porcellane e piccole statue realizzate con un composto di miele, farina e coloranti.

L'usine de generateurs

Il film descrive le attività industriali di una fabbrica di generatori elettrici che si trova nella periferia di Shanghai e che impiega ben ottomila lavoratori. L'arrivo della troupe nella fabbrica coincide con una riunione organizzata dagli operai dove si discute sul tema degli incentivi. Da una parte ci sono coloro che sperano e chiedono l'attivazione di stimoli economici per favorire un aumento di produttività, dall'altra ci sono invece quelli che vogliono che la retribuzione resti uguale per tutti, senza discriminazioni e differenze, anche se ciò comporta un ritmo lavorativo più lento. Il rischio degli incentivi – sostengono alcuni – sarebbe quello di creare una sorta di aristocrazia operaia, dunque una suddivisione in classi persino all'interno della fabbrica. Naturalmente il film non racconta solo lo svolgersi di riunioni organizzative, ma introduce sequenze e situazioni nelle quali vediamo gli operai al lavoro, oppure durante le visite sanitarie, nelle pause pranzo e nei momenti di riposo. Una parte del film mostra anche l'uso frequente dei dazebao, scritti da alcuni operai come critica nei confronti dei compagni che «sbagliano».

Une femme, une famille.

Kai Chu-lan è una donna di circa trent'anni, sposata, madre di una figlia, lavora in una fabbrica di locomotori e abita nella periferia di Pechino. Il film racconta la sua vita, quella casalinga e quella trascorsa in fabbrica. Loridan la intervista a più riprese, le chiede se ci sono litigi in famiglia o momenti di difficoltà nella coppia – scoprendo che per colpa del lavoro Kai è costretta a restare per molto tempo lontano dal marito e dai figli – oppure dissidi con i colleghi nel luogo di lavoro, o ancora con il vicinato. Emerge una realtà contrastante, fatta di difficoltà quotidiane (pagare l'affitto o i costi dell'elettricità e dell'acqua corrente) e piccoli istanti di felicità. Kai Chu-lan trascorre, ad esempio, molto tempo ad aiutare le figlie a studiare, correggendo i loro compiti, oppure sistemando e rammendando loro i vestiti, o ancora cercando di portare avanti le attività politiche e sociali della fabbrica. Anche la madre di Kai, che vive sotto lo stesso tetto della figlia, viene intervistata dai cineasti. Dai suoi racconti si rivivono squarci della vita della Cina prerivoluzionaria, e in particolare le sofferenze subite dalle giovani donne, costrette a sposarsi ancora bambine o a subire la tortura dei piedi fasciati. Veniamo infine a sapere che nel complesso residenziale dove vivono Kai e i suoi parenti ci sono anche altre sei famiglie, trenta persone di tutte le età. Alcuni suonano, altri discutono tra loro, altri chiacchierano amabilmente. È forse questo l'ideale di vita in comune propugnato dalla Rivoluzione culturale?

Le village des pecheurs

Il film è ambientato nello Shandong, una regione costiera nel nordest della Cina. Come Rossellini nella sua *India*, anche Loridan e Ivens dedicano un intero episodio alle attività ittiche e alle vite dei pescatori. Anche qui,

come negli altri film della serie, le immagini della vita quotidiana si alternano a interviste – realizzate dalla documentarista francese – rivolte agli abitanti dei villaggi del litorale, in modo particolare ad un anziano marinaio comunista e a un gruppo di giovani donne pescatrici, discutendo sulle caratteristiche del loro mestiere, sull'organizzazione della giornata, sul futuro che si immaginano per le proprie famiglie e per la Cina in generale. I dialoghi, in questo caso, sono resi più difficili dall'uso di un dialetto ostico anche per i traduttori che giungono da Pechino, come più volte ci viene fatto notare dalla voce extradiegetica.

Le immagini ci mostrano una comunità nella quale è garantita la parità tra uomo e donna, un dovere che, per i comunisti, non deve essere soltanto sancito per legge ma praticato in ogni momento della vita in comune. Dunque le donne possono compiere i lavori una volta a esclusivo appannaggio dei maschi, come appunto quelli legati all'industria ittica. Il nucleo di lavoratrici con cui si relazionano i registi si chiama "Gruppo delle donne pescatrici dell'Otto marzo". Le ragazze ritratte sanno condurre le barche, pescare con reti pesanti e sono specializzate nella raccolta di alghe commestibili. Non tutte, naturalmente, sono convinte di dover abbandonare le tradizioni feudali. Occorre dunque portare avanti, oltre alle attività di sostentamento, anche un'attività di indottrinamento e di convincimento. A tal proposito è proprio il gruppo delle pescatrici dell'otto marzo a testimoniare il valore positivo della nuova società. Il loro eroismo e lo spirito rivoluzionario che le anima dà loro il diritto di essere rappresentate in un manifesto propagandistico, anche se i ritratti dipinti da un artista non convincono del tutto la popolazione a causa del loro eccessivo accademismo. Di questi e di altri temi le lavoratrici parlano con i registi rispondendo, talvolta in modo diretto, talvolta in modo allusivo, alle domande che pongono loro.

Nel documentario non si traggono solo queste figure. Incontriamo, ad esempio, il medico del villaggio, in difficoltà nel cercare di curare i suoi pazienti con gli scarsi mezzi a sua disposizione, tanto da essere costretto a prescrivere gli stessi medicinali anche per malattie diverse. Si vedono bambini che giocano e che si raggruppano davanti alla cinepresa del regista. Ci sono donne che discutono sui temi della contraccezione e delle interruzioni di gravidanza. Intanto le squadre di pescatori tornano con le alghe marine e il pesce. Tutti si mettono al lavoro per scaricare il pesce dalle barche, anche se i metodi di organizzazione del lavoro paiono ancora del tutto primitivi. Le alghe sono trasportate a mano o a spalle, e poi gettate in grandi contenitori. Le scolaresche si avvicinano e, in qualche occasione, aiutano i pescatori.

Une caserne

Girato durante un mese di permanenza in una caserma nei pressi di Nanking, il film racconta la vita quotidiana di un gruppo di soldati, le relazioni tra i parigrado e con i superiori, il ruolo dell'esercito nella società, l'aiuto che esso presta alle attività sociali della zona. Durante il documentario vengono mostrate sia le attività militari più convenzionali (la vita nelle camerate, le esercitazioni) sia quelle di carattere sociale e conviviale (i momenti ricreativi, i pasti in comune, le riunioni politiche, la vita in famiglia), durante le quali i rapporti gerarchici tra i soldati semplici e gli ufficiali si scolorano e scemano inesorabilmente. D'altronde si trascorre molto tempo a discutere su come applicare la rotazione dei compiti, vale a dire su come preparare quei momenti della giornata o della settimana in cui gli ufficiali svolgono compiti solitamente assegnati ai soldati semplici e questi ultimi si occupano di mansioni di maggiore responsabilità in modo da comprendere le esigenze dei rispettivi ruoli. La vita della caserma pare comunque ben organizzata. Accanto alla zona di competenza militare vivono, infatti, le mogli dei soldati, a loro volta impegnate in piccole attività artigianali. I membri dell'esercito, peraltro, vengono spesso chiamati a lavorare nei campi per favorire il proprio sostentamento alimentare, senza pesare così sulla condizione di vita e di lavoro dei contadini che vivono vicini alla base militare e che in questo modo vengono aiutati nel compiere i lavori più pesanti e complessi.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità

- **La stratificazione, la panoramica sociale.** I film cercano di offrire una visione stratificata della realtà cinese. Abbiamo film ambientati tra i pescatori, tra gli operai, tra i soldati, tra gli artigiani, tra gli attori e i giocolieri, tra i commercianti, tra gli insegnanti. Vengono mostrati luoghi e location del nord e del sud del paese, delle coste economicamente più sviluppate e delle regioni più interne mediamente più indigenti, delle grandi metropoli da decine di milioni di abitanti e dei piccoli villaggi di poche centinaia di contadini. Ci si concentra su singoli ritratti di persone ritenute interessanti e su intere comunità alle prese con condizioni estreme di vita. Se si aggiungono ai dodici film qui elencati anche i successivi montaggi di due brevi filmati dedicati agli Uiguri e ai Kazaki, abbiamo anche una rappresentazione inedita delle minoranze etniche, meno conosciute dell'ex Celeste Impero. L'obiettivo è evidente: rispetto ad altre esperienze di alterità Ivens cerca, per quanto possibile, di programmare uno sguardo articolato e di descrivere un orizzonte di esperienze ampio, da ogni punto di vista. Se, insomma, ogni documentario «fa storia a sé» (nel senso che può essere preso e visto isolatamente rispetto agli altri) non sorprende che il regista abbia contrattato proiezioni complete della sua opera come condizione privilegiata per la distribuzione del film.
- **L'intervista e la macchina da presa partecipante.** *Comment Yukong* è forse il film che più si avvicina alle tecniche adottate dal cosiddetto *cinéma vérité*, movimento di documentaristi prima francesi, poi canadesi e americani (inclusi sotto l'etichetta di *Direct Cinema*) interessati a proporre un tipo di cinema di prossimità costruito attraverso la partecipazione dei protagonisti delle storie narrate al processo creativo e produttivo. Anche per questa ragione, Ivens e Loridan adottano in tutti i dodici film il format dell'intervista, affiancandolo a metodi di «banalizzazione» della macchina da presa nei set calcati (in modo particolare negli ambienti chiusi di lavoro, come le fabbriche o le caserme), alla preparazione delle scalette di ripresa insieme alle autorità locali e agli abitanti, all'individuazione dei temi da affrontare attraverso la distribuzione di questionari, al confronto in seno alla troupe sui punti nodali da sciogliere prima e durante le riprese, fino ad arrivare all'esplicitazione degli stereotipi da eliminare. Letta sotto questa luce, l'operazione *Yukong* sembra configurarsi come l'adattamento di queste tecniche di realizzazione filmica alla realtà complessa della Cina. Ecco perché, rispetto ad altri film odepóricos, i metodi sopra citati diventano in qualche modo *il film stesso*, gli elementi di interesse principali dei documentari ben oltre i contenuti stessi, evidentemente influenzati dalla particolare situazione politica e dalle difficoltà organizzative del *setting*.
- **La vita (in) comune, la retorica del quotidiano.** Un altro aspetto importante dei dodici film è l'idea di mostrare, per quanto possibile, il vivere quotidiano cinese. Da questo punto di vista l'intento ivensiano non è molto distante da quello di Antonioni. La sottolineatura degli aspetti più semplici, banali, ordinari dell'esistenza risponde a diverse esigenze. La prima è di carattere politico-ideologico: se il comunismo ha reso protagoniste le masse, allora se ne può misurare l'efficacia non tanto nell'avvenimento straordinario (la rivoluzione, le parate, il culto della personalità) bensì nella «medietà» della vita (in) comune. Il quotidiano consente, in seconda battuta, di attestare indirettamente lo statuto di autenticità e di verosimiglianza delle immagini che perdono in drammatizzazione e ampollosità ideologico-propagandistica e si presentano, almeno apparentemente, come «vere» in quanto catturate «così come sono», senza manipolazioni,

allestimenti, preconfigurazioni. In terza istanza, mostrare la vita di tutti i giorni consente di esaltare l'approccio umanista dei film. Come già Antonioni che cercava l'umanesimo, anche Ivens afferma di seguire una corrente «alla quale credo e alla quale tento di rimanere fedele. Si tratta dell'Uomo nella sua conquista della propria Libertà e della propria Dignità.[...] *Comment Yu-kong* è stato realizzato in questo spirito»³¹

- **La voce narrante.** Un altro elemento di continuità con gli altri film di questo periodo è l'utilizzo della voce narrante, extradiegetica. In diversi passaggi dei dodici film ascoltiamo Ivens licenziare alcune considerazioni sulle immagini catturate e sulle situazioni sociali registrate. A ciò si va ad aggiungere la scelta di non doppiare ma di tradurre in *voice over* (in francese) le risposte dei cinesi interpellati prevalentemente da Loridan con l'ausilio di uno o più traduttori. Ne consegue, come già successo in altri casi, una piattaforma di voci difformi e tra loro mai perfettamente amalgamate.

³¹ R. Destanque, J. Ivens, *op. cit.*, p. 423.

Videocartolina dalla Cina

Il progetto

La prima idea di adattare per il grande schermo l'autobiografia dell'ultimo imperatore Aisin Gioro Pu Yi (*Da imperatore a cittadino*) matura, nella vita e nella carriera di Bernardo Bertolucci, intorno al 1982 quando il regista ha modo di frequentare alcuni membri della troupe che sta realizzando per conto di un network di canali televisivi internazionali (tra cui la Rai Radio televisione italiana, Antenne 2 francese, la RTVE spagnola, la NBC americana e la CCAA cinese) e sotto la regia di Giuliano Montaldo, la celebre serie televisiva *Marco Polo*. Si è deciso di soprassedere sulla complessa e complicata elaborazione de *L'ultimo imperatore* perché parzialmente estraneo ai confini di ricerca che ci siamo imposti e perché inquadrato in un genere cinematografico – il film di ambientazione storica – che lascia trapelare solo indirettamente le questioni relative al viaggio, all'incontro tra culture diverse, alle difficoltà di dialogo e reciproca comprensione. Più interessante risulta, invece, un piccolo prodotto audiovisivo che nasce in seno a quell'operazione produttiva, vale a dire un breve filmato televisivo di Bertolucci, montato in occasione di una trasmissione televisiva dedicata al cinema, in cui vediamo alcune riprese dei sopralluoghi del film svolti durante il 1985 e commentate in *voice over* dallo stesso Bertolucci.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

I sopralluoghi mostrati nella videocartolina si riferiscono a tre diverse aree della Cina. La prima si trova nella provincia del Guanxi, nel sud-est della Cina, e più precisamente a Guilin, celebre per i suoi paesaggi caratterizzati da particolari profili montuosi. La seconda è Shanghai dove s'è installato il quartier generale della produzione e dove si trova lo stesso Bernardo Bertolucci. La terza, invece, si trova nella parte più orientale della Cina, a Changchun, ex capitale dello stato fantoccio del Manchukuo durante l'occupazione giapponese degli anni Trenta, ora situato nell'attuale provincia del Jilin. Altre immagini provengono probabilmente da altri importanti siti culturali dell'ex Celeste Impero, anche se non è stato possibile identificarli per mancanza di sufficiente documentazione.

Sinossi

Spari. La voce narrante di Bertolucci data le immagini. È il 7 dicembre 1985. Si vede una strada trafficata, poi, dopo un movimento di macchina a salire, un molo marittimo ripreso dall'altro, verosimilmente dalla camera di

un albergo situata a diversi piani da terra. Il regista commenta e descrive la natura del film: «Questa non è una video-lettera – dice – ma una video-cartolina dalla Cina che tanto vicina non è. Ma forse lo sarà. Quel giorno si chiamerà Cinacittà». Bertolucci, che è in Cina per i sopralluoghi del film in preparazione, *L'ultimo imperatore*, informa lo spettatore che la troupe si è suddivisa il lavoro. Gabriele Polverosi, un suo assistente, si trova a Guilin, nel Guanxi, a riprendere i celebri picchi che sorgono a pochi chilometri dalla città, nei pressi di Yangshuo sul fiume Li, formando uno dei paesaggi naturali più affascinanti e figurativamente noti del subcontinente. Polverosi si trova in un villaggio di contadini dove riprende piccoli vicoli e case di pietra, alcuni contadini che sono occupati in mansioni quotidiane. Subito dopo si trova all'esterno del villaggio e realizza una panoramica a 360 gradi che mostra l'intero paesaggio della zona, comprese le colline. Mentre filma, l'assistente di Bertolucci commenta ciò che vede: «Ecco nonna Rigoletto» dice riprendendo un'anziana signora. «Il villaggio sta sotto l'elefante», riferendosi alla forma di uno dei picchi. «Questa è l'area a disposizione per mettere il teatro. Sembra una zona felice e giusta». «Qui potrebbe arrivare la panoramica dell'aereo» afferma riprendendo le sagome dei picchi che si stagliano su un cielo grigio. Nell'inquadratura successiva un portatore di paglia attraversa il campo e un gruppo di anatre si lancia in uno stagno.

Bertolucci, invece, è a Shanghai. È in strada con una piccola videocamera, cattura *tranche de vie*. Una barca che naviga sul fiume Huangpu, un'altra ormeggiata sulla quale una donna stende i panni. Al regista la scena ricorda quelle catturate da Antonioni in *Chung Kuo - Cina* a causa delle quali è stato fatto oggetto di una campagna politica da parte della Banda dei Quattro. La voce over di Bertolucci si mescola con quella off dello stesso regista che parla dal fuori campo tenendo in mano la videocamera. Quella over ad esempio commenta: «Sono uscito alle sette del mattino e ho provato l'estasi dell'occidentale solo in mezzo a dodici milioni di cinesi». Le inquadrature ci mostrano un grattacielo fatiscente, la colonna sonora è colma di suoni di clacson e di macchine, «Pezzi di Manhattan in realtà a Shanghai» chiosa la voce off... Intanto una donna fa esercizi di Tai Chi in un parco pubblico mentre qualche inquadratura dopo è la volta di un uomo che ripete eleganti movimenti marziali. Dei ragazzi intanto ridono.

Il cambio di ambientazione ci porta in un cinematografo, dove viene ripresa la cabina di proiezione e il fascio di luce che da lì esce. Siamo a Changchun, ex capitale dello stato fantoccio del Manchukuo, nell'attuale provincia del Jilin, che diventerà una delle principali location del film. Si vede una stazione dei treni. «Indietro, indietro, indietro, indietro nel tempo, nello spazio, oltre la grande muraglia, verso il Gobi» commenta Bertolucci. Ora le riprese catturano il profilo di alcune montagne, poi il cameraman è nei pressi di un tempio scolpito nella pietra e abbellito da molte statue del Buddha, anch'esse scolpite direttamente nella roccia. Una costruzione di pietra, solitaria nel deserto, viene definita dal regista come la fortezza del deserto dei tartari. Poi siamo in un altro monastero con centinaia di statue del Buddha dorate.

«Non dimentichiamoci che la parola cinema, contiene la parola Cina», ricorda Bertolucci e così conclude mentre viene mostrata la fotografia in bianco e nero di Pu Yi: «Il film si chiamerà *L'ultimo imperatore*»

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità

- **Il sopralluogo.** Come già Pasolini per la Palestina, il sopralluogo per la preparazione di un film diventa il momento per la confessione dello stordimento o del disorientamento. La funzione del «sopralluogo» perde anche in questo caso il suo valore strumentale, almeno nel montato mostrato dalla TV, per acquisirne un testimoniale, accogliendo il ventaglio di sensazioni, sentimenti, considerazioni che il regista esprime prima dell'inizio di un film di cui non può conoscere gli esiti. In questo caso è lo stesso Bertolucci a ricordare allo spettatore quale sensazione stordente sia il

perdersi per alcune ore da solo in mezzo a una folla immensa di stranieri, con pochissime possibilità di comunicare e con la quasi certezza di perdersi.

- **La ricerca del familiare.** Anche Bertolucci, come alcuni suoi colleghi prima di lui, sente il bisogno di «tradurre» il senso di alcune immagini paragonandole a oggetti, luoghi, eventi, opere che appartengono al proprio bagaglio culturale. Ecco allora che un grattacielo di Shanghai viene accostato all'Empire State Building, oppure che una roccaforte costruita in un deserto possa essere paragonata a quella del *Deserto dei Tartari* di Buzzati.
- **La videocartolina.** Bertolucci riesce a trovare un nuovo format (o, se si preferisce, una nuova definizione di un vecchio format), descrivendo il suo piccolo film non come una lettera o video-lettera (alla stregua di quelle di Marker ad esempio) ma come una video-cartolina. La sostanza, invero, non cambia poi molto: l'opera, per quanto minuta, non ha un confine definito, accoglie una serie di considerazioni sparse e poco organizzate di un cineasta, rivolte a un lettore/spettatore lontano. L'unico vero elemento di novità riguarda il profilo che assume il viaggiatore, che sceglie di comunicare attraverso una cartolina. La cartolina assegna al viaggio un profilo essenzialmente turistico/esotico/folcloristico, si caratterizza per una narrazione veloce, sintetica, spesso poco incisiva, infonde un sotto-testo identitario/testimoniale fondato sul bisogno di mostrare ad amici e parenti quali luoghi sono stati visitati. Forse non è un caso che la videocartolina sia un piccolo e autentico frammento di un'operazione cinematografica più ampia – quella de *L'ultimo imperatore* – che, in effetti, non nasconde l'esotizzazione del diverso culturale.

Une histoire de vent

Il progetto

Nel corso di un ennesimo soggiorno in Cina³², siamo nel dicembre del 1985, Ivens viene ricoverato d'urgenza in ospedale. Le sue condizioni di salute, a causa di un'inflammation polmonare e dell'età ormai molto avanzata, sono critiche. Durante la degenza peggiorano ulteriormente, tanto che il regista deve essere operato alla trachea e trasferito nel reparto rianimazione, quasi in fin di vita. La moglie Loridan e gli amici organizzano, in poco tempo, un quanto mai complesso e costoso trasferimento in Francia. La compagnia di bandiera Air France accetta di togliere alcuni sedili da un suo aereo di linea per ospitare un letto e gli strumenti medici necessari per garantire assistenza al regista durante il viaggio. I primi mesi dell'anno seguente vengono trascorsi da Ivens in una clinica di Parigi dove le sue condizioni, fortunatamente, migliorano fino alla guarigione e alla dimissione in primavera. Nell'estate successiva Ivens torna al lavoro. Prima si fa convincere da Juliet Berto, già attrice di Godard ne *La Chinoise* (1967), a lavorare come interprete in un suo film intitolato *Havre* (1986), poi riprende in mano appunti e idee per un altro documentario sulla Cina che aveva già abbozzato prima del ricovero. In effetti, la presenza di Ivens e di Loridan a Pechino si doveva proprio alla verifica delle possibilità di realizzazione di un nuovo lungometraggio sul subcontinente che «sostituì» o quanto meno «relativizzasse» il progetto precedente. Le notizie terribili che man mano emergevano sul periodo della Rivoluzione Culturale e sui crimini commessi dalla cosiddetta Banda dei Quattro avevano trasformato *Comment Yukong*, anno dopo anno, rivelazione dopo rivelazione, in un film anacronistico, inopportuno quando non imbarazzante per i suoi autori a causa della rappresentazione in chiave positiva e edulcorata di quelli che gli stessi cinesi iniziavano a chiamare i «dieci anni della catastrofe». Con il tempo, la condizione di disagio dei due cineasti si era fatta insostenibile tanto da spingerli, intorno alla metà degli anni Ottanta, a vietare la proiezione dell'opera, e persino a chiedere al Dutch Film Museum di ritirarla dal suo catalogo.

³² La bibliografia di riferimento per questa mappa è in sostanza la stessa rispetto a quella delle altre mappe ivensiene. Ai testi biografici, autobiografici e monografici si possono ancora aggiungere alcuni saggi specifici tra i quali vale la pena ricordare almeno: L. Logette, *Le retour du Hollandais volant "Une histoire de vent"*, «Jeune Cinéma», n. 193, Febbraio/Marzo 1989, pp. 12-15, S. de Bleeckere, *Une histoire de vent*, Kampen, Kok, 1997; S. Toubiana, F. Strauss (a cura di), *Entretien avec Joris Ivens et Marceline Loridan*, «Cahiers du cinéma», n. 417, Marzo 1989, pp. 36-39. G.-D. Farcy, V. Amiel (a cura di), *Mémoire en éveil, archives en création*, Parigi, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2006.

Per riscattare quell'esperienza, Ivens e Loridan iniziano a lavorare a un documentario sui «tesori» geografici, artistici e culturali della Cina che – «sopravvissuti» a guerre e rivoluzioni (compresa quella appena lasciata alle spalle) – rappresentavano, ai loro occhi, la dimostrazione della grandezza e della bellezza incontrovertibile di quel paese. Come racconta Loridan in alcune interviste, il progetto è ancora in una fase preliminare quando Ivens viene colto nel dicembre 1985 da malore e ricoverato a Pechino e poi a Parigi. È dunque solo dopo la malattia che si definiscono quei caratteri della pellicola che si allontanano con decisione dalle abitudini di lavoro del cineasta e che trasformano *Une histoire de vent* – questo il titolo definitivo del film in francese, tradotto in italiano con il titolo *Io e il vento* – nella prima opera di finzione (o semi-finzionale) di Ivens/Loridan. Come ci raccontano le biografie, nelle stesure del soggetto e della sceneggiatura di *Une histoire de vent* successive al ricovero, realizzate in co-partecipazione con la giovane sceneggiatrice di *Havre*, viene introdotta l'idea di «documentare» non la Cina in generale ma il viaggio di Ivens in alcune zone particolarmente suggestive del paese alla ricerca di punti strategici – pregni di storia culturale, artistica o sociale – dove è possibile catturare, registrare e mostrare il vento. Vengono inoltre rimarcati gli aspetti beffardi e paradossali dell'iniziativa messa in atto (la vecchiaia di Ivens, le gag di Sun Wukong, la negoziazione con il direttore del museo di Xi'an, i momenti in cui viene trasportato con una portantina/barella in montagna o sul deserto), immaginate e inserite sequenze fantastiche (il viaggio sulla Luna) o allusive di episodi autobiografici (il ricovero in ospedale, il viaggio nell'aereo Air France, i riferimenti all'asma, l'integrazione nel film di sequenze tratte da documentari ivensiani precedenti). Come scrive Virgilio Tosi,

Il film comunque non è un film sulla Cina, pur essendo girato in gran parte in quel paese e facendo molteplici riferimenti alla storia, all'arte, alla cultura e alla vita sociale cinese. Malgrado il titolo francese (e la sua versione inglese), non è nemmeno un film sul vento, perché nella sostanza dello sviluppo drammaturgico, fin dalle prime sequenze, il vento si vede relegato nel pur importante ruolo di deuteragonista a fronte del protagonista vero: Joris Ivens, che conduce il gioco»³³.

L'affermazione di Tosi è decisiva sia per comprendere il senso complessivo dell'operazione di *Une histoire de vent*, sia per motivare la ragione per cui il film è stato inserito in questo studio, pur appartenendo a una stagione storica (il progetto, che è degli inizi degli anni Ottanta, verrà realizzato e distribuito solo nel 1988/89) leggermente successiva a quella di nostra pertinenza. La pellicola si

³³ V. Tosi, *Joris Ivens. Cinema e utopia*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 208.

configura, infatti, come una riflessione intensa e precisa su una storia odepórica personale (il regista che viaggia verso mete sconosciute, sognate fin da bambino), su una professione complessa e difficile (un regista che viaggia non per piacere personale ma per documentare il reale in tutta la sua travolgente ricchezza), su un'identità «autorale» che si mette in mostra (un regista che persegue obiettivi in qualche modo utopici e idealisti). La sequenza del museo di Xi'an, in cui si documentano ironicamente gli sfiananti negoziati tra il regista e il direttore del museo per realizzare qualche inquadratura delle statue che compongono l'Esercito di Terracotta è, da questo punto di vista, paradigmatica, non solo perché ci mostra l'ottusità delle autorità politiche locali cinesi, la stessa – si deduce dal sotto-testo della sequenza – che ha caratterizzato anni prima l'esperienza di *Yukong*, ma perché rappresenta un'affermazione di deontologia professionale, meglio ancora le declinazione di un profilo identitario inflessibile, tenace, puro, anche – e forse soprattutto – a novant'anni.

C'è una seconda determinazione interessante del film – intendiamo nello sviluppo del progetto del film – che conferma l'importanza della pellicola sotto tutti i punti di vista. Per evidenziarla occorre ricordare brevemente alcuni passaggi successivi al primo ricovero ivensiano. L'ipotesi di soggetto con cui la troupe riprende a lavorare nell'estate e nell'autunno del 1986 è strutturata attorno a due tracce meta-filmiche parallele e contigue che dovrebbero costituire l'ossatura narrativa della pellicola: un sotto-intreccio, firmato da Ivens e realizzato con una troupe cinese, doveva documentare, attraverso il pretesto di catturare e mostrare il vento, il percorso di riconciliazione del regista con la cultura e la storia cinese (con riferimenti, ad esempio, ad alcune leggende tradizionali riprese dall'epica *Viaggio in Occidente*); un secondo, firmato da Loridan accompagnata da una troupe francese, serviva invece per osservare, anzi documentare, in maniera più distaccata e documentaristica, il viaggio del cineasta, l'organizzazione delle riprese e così via³⁴. In verità la separazione dei due sotto-intrecci viene progressivamente meno, fino a sparire definitivamente nel montaggio definitivo anche a causa di un nuovo ricovero del cineasta olandese nella primavera del 1987 a riprese ancora in corso, reso necessario per l'aggravarsi improvviso delle sue condizioni di salute. Costretto a rientrare definitivamente a Parigi, Ivens si trova, di fatto, a dover demandare l'ultima parte del *tournage* alla moglie Loridan, la quale prepara e allestisce una sequenza

³⁴ H. Schoots, *Living Dangerously. A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, p. 353.

originariamente non prevista, ambientata nello studio cinematografico dove si ricostruiscono alcuni «luoghi comuni» della Cina (la grande muraglia, l'opera di Pechino, i canti rivoluzionari, i ginnasti ecc.) e dove viene usata una controfigura del cineasta per realizzare alcune inquadrature. La scelta, inizialmente non condivisa da Ivens, viene successivamente avvalorata dalla necessità di dare congruità ad alcuni passaggi, in modo particolare alla sequenza che omaggia *Le voyage dans la Lune* di Méliès, realizzata palesemente in uno studio cinematografico.

Ne consegue, ed è qui il punto d'interesse, che una parte consistente delle riprese, nonché l'articolazione definitiva del montaggio, sono frutto del lavoro e delle decisioni di Loridan che Ivens avvalorava certamente, ma che non sono indice della sua supposta «coscienza autoriale». In altre parole, almeno dal nostro punto di vista, il profilo di riconoscibilità del cineasta, quello che lo spinge addirittura a diventare protagonista di un suo film di semi-fiction e a predisporre una pellicola da molti punti di vista dal respiro testamentale, è il risultato anche dell'attività «manipolativa» di altri – in questo caso la moglie – secondo un accumularsi di improvvisazioni, proiezioni di immaginari da affermare, contestualizzazioni di particolari situazioni storiche, biografiche, politiche.

Il 21 febbraio 1988 *Une histoire de vent* viene presentato in anteprima a Parigi e poi proiettato fuori concorso alla Mostra del Cinema di Venezia, dove Ivens ottiene il Leone d'oro alla carriera. A gennaio del 1989 il film, alla presenza del regista, inaugura il Rotterdam Film Festival. Nel marzo dell'anno successivo esce nelle sale in Francia, ma senza grande successo. Il 4 giugno tutto il mondo assiste ai fatti di Piazza Tien'anmen, con l'esercito dell'Armata Rossa che reprime nel sangue alcune manifestazioni studentesche nonviolente che chiedono maggiore democrazia e libertà di espressione. Ivens, insieme a molti altri intellettuali europei di sinistra, tra cui figurano Antonioni, Bertolucci e Moravia, appone la sua firma su un manifesto contro la repressione del governo cinese pubblicato da *Le Monde* il 21 giugno. Una settimana dopo, a causa di un'insufficienza renale, Ivens muore in una clinica parigina. *Une histoire de vent*, anche in virtù del decesso del regista, verrà distribuito in diversi paesi e presentato in vari festival, tra cui quello di Toronto e di New York nel settembre dello stesso anno.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Une histoire de vent rappresenta, da un certo punto di vista, una sorta di «cartolina poetica» della Cina. Compagno, infatti, molti monumenti e/o luoghi geografici di straordinaria bellezza e, conseguentemente, grande attrazione turistica: intanto c'è l'immane Grande Muraglia, sia ripresa attraverso alcune vedute aeree, sia ricostruita in studio; poi vediamo l'Esercito di Terracotta, il cui museo è stato inaugurato da pochi anni e collocato in prossimità dell'area archeologica dove sono stati rinvenuti i guerrieri, vale a dire alle porte di Xi'an, capitale della provincia dello Shaanxi; poi vediamo le suggestive incisioni rupestri e le sculture di Dazu, sul monte Baoding, collocate nella municipalità di Chongqing, al confine con la provincia dello Sichuan; una ripresa aerea mostra invece la statua gigante del Buddha che si trova a Leshan di fronte al Monte Emei sempre nello Sichuan, a cui si aggiungono le riprese nel Taklamakan, la propaggine occidentale del deserto del Gobi, situato nella Regione autonoma uigura dello Xinjiang.

I viaggi a Pechino di Ivens e Loridan, come detto nella presentazione, sono numerosi, in parte causati da ragioni logistiche, in parte dovuti al peggioramento delle condizioni di salute di Ivens che lo costringono al ritorno a Parigi in almeno due occasioni, nel dicembre del 1985 e nella primavera del 1987. In linea generale, comunque, la produzione del film inizia nel 1984 con una serie di viaggi necessari per valutare la realizzazione di un documentario sulla Cina intitolato *The Roof of the World*, e termina con la fine delle riprese di *Une histoire de vent* nell'estate del 1987.

Sinossi

Quasi alla soglia dei novant'anni, Ivens decide di tornare in Cina con l'idea – utopica ma pervicacemente inseguita nel corso di tutta la sua carriera – di filmare il vento, dunque l'elemento naturale invisibile per eccellenza, l'aria. Il film – dopo i titoli di testa che mostrano un aereo dell'Air France che vola solcando un cielo pieno di nuvole – comincia con le immagini di un mulino olandese le cui pale vengono mosse dal vento: è l'immagine stereotipata per eccellenza dell'Olanda. Poi ecco un bambino che ha appena costruito un aereo di cartone e che chiama a gran voce la madre per avvertirla che è in partenza per una delle mete più esotiche per un bambino di inizio secolo: la Cina. Quella che vediamo, insomma, è la rappresentazione finzionale di Ivens bambino.

Con un'ellisse temporale di «soli» ottant'anni e spaziale di qualche migliaia di chilometri, ora possiamo ammirare Joris Ivens ormai novantenne, prima in campo lungo, poi in primissimo piano, mentre è seduto su una duna del deserto. Si trova nel bel mezzo del deserto del Gobi, nel centro della Repubblica popolare cinese, dove si è recato per catturare l'immagine e il suono del vento, insieme alla sua troupe che sta predisponendo i materiali necessari per le registrazioni audiovideo (microfoni, macchine da presa, cavi elettrici, ecc...). Indossa una cuffia. Ascolta brani di radiogiornali cinesi in cui si narrano i fatti che accadono nel mondo. È seduto in attesa che il vento si sollevi e dia avvio a una tempesta di sabbia così forte da poterla registrare e filmare. Nel frattempo il sole cala

all'orizzonte. Un'inquadratura mostra una fila di enormi radiotelescopi che catturano le onde sonore prodotte dalle radiosorgenti dell'universo. L'immagine trascende: vediamo il dio Houyi, personaggio della mitologia cinese, distruggere scagliando le frecce con il proprio arco nove dei dieci soli che si stagliano all'orizzonte.

Altra ellisse. Siamo a Pechino, in una scuola di Tai Chi. Due anziani maestri cercano di insegnare movimenti, filosofia e spirito dell'antica arte marziale cinese ad allievi molto più giovani di loro. Il vecchio Ivens assiste alle esercitazioni e poi scambia due parole con il più anziano dei maestri che ha all'incirca la sua età. È sorpreso per la sua agilità e gli confessa che lo invidia poiché sin da bambino ha dovuto combattere con le proprie condizioni di salute a causa di un'asma congenita. Il maestro gli spiega – rispondendogli però in cinese mentre il cineasta parla in francese – quale importanza assume il respiro e il ritmo dei movimenti per ogni arte marziale. Mentre ripete alcuni movimenti che imitano l'arrivo dell'autunno, uno strano personaggio – si tratta di Sun Wukong, figura di fantasia dalle fattezze di scimmia e dal carattere malizioso e impertinente, uno dei protagonisti del celebre racconto popolare cinese di epoca Tang *Viaggio in Occidente* – scende dall'albero dove sta appollaiato e getta a terra una buccia di banana sopra la quale il maestro di Tai Chi scivola cadendo inesorabilmente a terra. È l'alba. In un parco della città alcuni uomini fanno esercizi marziali. Ancora una volta viene mostrata la fila di radiotelescopi.

Alcune carrellate aeree mettono in risalto un'area montagnosa della Cina particolarmente suggestiva. Intanto il regista si trova nelle grotte di Dazu, sul monte Baoding. Si avvicina con una cinepresa alla statua di Avalokitesvara dalle mille braccia. L'occhio dell'obiettivo viene ripreso mentre riprende gli occhi disegnati sul palmo di ogni mano del Bodhisattva. La serie di inquadrature continua con alcuni dettagli della statua e con una ripresa dall'alto (idealmente dalla testa stessa del Bodhisattva, quasi si tratti di una soggettiva) di Ivens seduto su una sedia, alla base del monumento.

Una tempesta di vento e pioggia si scatena, piegando e sferzando molti alberi e cespugli. Le acque straripano. Altre carrellate aeree mostrano una zona montuosa con vari picchi e poi – sempre dall'alto – il Buddha gigante di Leshan, un'enorme statua scolpita nella roccia nel punto in cui confluiscono i fiumi Minjiang, Dadu e Qingyi, di fronte al Monte Emei nello Sichuan. Intanto la troupe, grazie a dei cammelli, trasporta tutto il materiale necessario per installare l'accampamento vicino al quale verranno realizzate le riprese del film. Siamo sempre nel deserto del Gobi. Alcuni operai montano una tenda, altri trasportano Ivens in una portantina, altri ancora sistemano la sedia del regista sul ciglio di una delle colline di sabbia dove sono stati collocati i microfoni che dovrebbero registrare almeno il suono del vento, oltre che filmarlo. Le maestranze sono tutte cinesi e si riposano dopo aver montato il campo. Ivens attende seduto sulla sua sedia.

Dopo diverse ore di attesa e dopo una notte trascorsa all'addiaccio, a causa del troppo caldo e della malattia, il regista olandese ha un piccolo mancamento – reso sul piano discorsivo e figurativo attraverso il montaggio in sovrapposizione di diverse inquadrature – e cade dalla sedia. È una bambina ad accorgersi e a chiamare i soccorsi. Le sue condizioni di salute destano preoccupazione e diventa necessario condurlo in un ospedale per dei controlli. Ricoverato e attaccato a dei respiratori, Ivens riceve la visita di Sun Wukong che dispiega sul corpo del regista moribondo una pittura a rotoli. Le finestre dell'ospedale si rompono, i fuochi di artificio di un capodanno scoppiano.

Intanto Ivens, agonizzante, sogna. I suoi sogni presentano immagini tratte da *Il viaggio nella luna* di Méliès. Da una luna di cartapesta in tutto e per tutto simile a quella disegnata dal regista francese, esce Ivens e passeggia sullo sfondo di un paesaggio lunare ricostruito in studio. Su un altro specchio lunare sta seduta Ch'ang Ô, la Dea cinese della Luna, moglie di Hou Yi. Vediamo intanto il poeta Li Po (Li Biai) seduto su un'imbarcazione nel fiume Chang Jiang (qui conosciuto come Fiume Azzurro) recitare una sua poesia e poi, ancora ubriaco, cercare di abbracciare il riflesso della luna che vede nell'acqua, morendo così per annegamento. L'autorevolezza artistica del poeta di epoca Tang è rimasta intatta nei secoli, tanto che capita ancora oggi di vedere persone lanciare un

pugno di riso nel fiume, in segno di ricordo e di rispetto. Ch'ang Ô, intanto, si rivolge al vecchio cineasta e gli ricorda che non c'è vento sulla luna. Subito dopo inizia a ballare innanzi a lui. Dalle quinte si alza una sfera che rappresenta la terra. Attraverso un telescopio il regista osserva in direzione del globo terrestre. Una carrellata aerea mostra una città cinese i cui palazzi sono illuminati a festa.

Sun Wukong, intanto, balla anche lui, all'interno di uno stabilimento cinematografico deserto. Quando si accendono le luci vediamo alcuni oggetti e luoghi tipici della Cina: degli attrezzi per ginnasti, un podio da oratore, alcune scritte in cinese, un cielo azzurro. Entrano gli attori: appartengono a una numerosa scolaresca che occupa tutto il teatro di posa. Su una specie di ring due cantanti dell'Opera di Pechino intonano una canzone tradizionale. Un uomo vestito da capo villaggio inizia un discorso ricordando le indicazioni politiche dettate dalla Terza Sessione dell'XI Congresso del Partito Comunista a proposito della riforma agraria; alcuni ginnasti fanno esercizi agli anelli o al cavallo; degli operai fingono di lavorare sotto un'impalcatura; una coppia di sposi festeggia facendosi fotografare davanti a un grande cuore di cartapesta; una contadina canta una canzone rivoluzionaria; alcuni soldati si fanno una foto ricordo davanti a una grande muraglia stilizzata. Sun Wukong saltella tra la folla, stacca il microfono dell'oratore. Un coro di bambini intona un'altra canzone rivoluzionaria sui Pionieri del Comunismo. Anche Ivens attraversa lo stabilimento cinematografico, ora tornato deserto. Quando il regista esce dall'edificio notiamo che ha la faccia dipinta come la maschera di Sun Wukong.

Ora il regista passeggia per le vie di Pechino, piene di persone in bicicletta. Alcuni aquiloni a forma di drago si stagliano in cielo. Con un'ennesima ellisse spaziale e temporale ci ritroviamo in un paesaggio contadino. Il regista olandese entra in un tunnel scavato nella roccia dal quale si accede a in una casa. Qui viene mostrata al cineasta una maschera mitologica che, se indossata, genera vento. In cambio della maschera Ivens è disposto a regalare una stampa in pellicola del suo *Breakers* (1930) uno dei primi esempi in cui cineasta tenta di «catturare» il vento e includerlo in un suo film. Ne sono un esempio alcune delle inquadrature del film che ci vengono mostrate.

Ora siamo nel mezzo di un paesaggio montuoso. C'è nebbia, poca visibilità, la troupe, che sta salendo su per un irto sentiero, vorrebbe arrestarsi, ma Ivens insiste affinché lo trasportino fino in cima. Decine e decine di ragazzi trasportano il materiale lungo scale ripidissime. Giunto in cima a uno dei monti, tutto viene predisposto per una nuova registrazione. I paesaggi montuosi ricordano quelli delle pitture a rotoli dell'antica Cina. Ivens, con un microfono «gelato» in mano, raccoglie suoni, quello del vento, ma anche quello di altre trasmissioni radio che provengono da tutto il mondo. Scende il tramonto.

Subito dopo ci vengono presentate alcune brevi sequenze tratte da *The 400 Million*, il documentario che Ivens ha girato nel 1938 in Cina, durante la guerra sino-giapponese. Ci sono soldati cinesi che si addentrano a loro volta su irti sentieri di montagna e poi scendono a valle, per predisporre un attacco contro i nemici.

Le riprese aeree sono dedicate alla Grande Muraglia mescolate con quelle che riprendono alcune statue che compongono l'esercito di terracotta, situato a Xi'an. Ivens e Loridan entrano nel museo che accoglie le migliaia di statue e iniziano a negoziare con il direttore e altre autorità competenti le modalità per allestire un set all'interno del museo. In verità le contrattazioni si trasformano in poco tempo in un dialogo tra sordi. Le richieste del regista si scontrano con condizioni proposte dalla direzione museale che sono considerate inaccettabili per una produzione: troppo poco tempo a disposizione per allestire inquadrature degne di questo nome. Dopo quattro giorni di negoziati, Ivens decide di rinunciare al progetto di riprendere il vero Esercito di Terracotta. La troupe acquista così delle riproduzioni più piccole dei guerrieri nei negozi di souvenir che si trovano all'uscita del museo e allestisce un set cinematografico in uno spiazzo poco lontano. Le statuette portate via dalle maestranze, mentre vediamo – ripresi in figura intera – un drappello di uomini travestiti da soldati di terracotta che si muove all'unisono, intona una marcia militare ed esce dal quadro marciando. Al suo centro resta fermo Ivens, mentre si sente il vento ululare. Un'altra ripresa aerea ci mostra la grande muraglia (nella zona più nota, quella non lontana da Pechino).

Ivens è ancora nel bel mezzo del deserto del Gobi. Mentre parla con un suo collaboratore, ribadisce la ferrea volontà di riprendere il vento. Un'idea forse impossibile da realizzare ma che lo ha ossessionato nel corso di tutta la sua carriera. La troupe allestisce, ancora una volta, un set tra le dune. Una donna si affaccia alla tenda del regista. Assicura di essere in grado di far alzare il vento nel deserto ma vuole essere pagata lautamente. Ha solo bisogno di due piccoli ventilatori elettrici. Ivens sale con fatica su una duna. La donna disegna sulla sabbia degli ideogrammi con le mani. Il regista, parlando a se stesso, auspica che possa scoppiare una tempesta di sabbia e vento. Dopo poco i piccoli ventilatori iniziano a girare e si alza il vento e con il vento la sabbia. I capelli del regista si spettinano mentre l'uomo ride di gusto. Tutta la troupe si nasconde sotto le tende che rischiano di volare via a causa della tempesta. Ivens si alza dalla sedia e chiede al vento di arrestarsi. E poi uscendo lentamente dal quadro si allontana.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità

- **La rilevanza del corpo autoriale.** Come già ricordato in apertura, il film ha un solo vero protagonista: Ivens. Anzi di più: Ivens e la sua vecchiaia. Dal cartello che inaugura il film, in cui si sottolinea la storia professionale del regista e la si «edulcora» nella descrizione di un utopista, fino alla sua ultima inquadratura in cui il cineasta esce sommessamente da un'inquadratura che resta simbolicamente vuota, *Une histoire de vent* è soprattutto «une histoire de Ivens». Ogni elemento mostrato è in qualche modo filtrato dallo sguardo e dalle esperienze pregresse del cineasta (si pensi, ad esempio, alla sequenza del «viaggio sulla luna»). Anche il pretesto narrativo, la decisione di mostrare il vento, ha evidenti similitudini con l'assenza di respiro di chi sta per morire e/o l'asma congenita che afflisse fin da bambino il cineasta. Vivere e attraversare l'alterità (l'alterità cinese in questo caso è soprattutto legata agli aspetti culturali millenari di un paese che invece Ivens conosceva bene nei suoi lati contemporanei e più ideologici), serve per definire meglio la propria identità, specie se è un'identità dal valore testimoniale e testamentario.
- **Il mescolamento di fiction e documentario.** Una seconda caratteristica inedita della pellicola – inedita rispetto alla storia professionale di Ivens – riguarda il mescolamento continuo di momenti esplicitamente finzionali (le sequenze girate negli stabilimenti di posa, i flashback, il viaggio sulla luna, l'intervento di personaggi fantastici, il rito della maga per fare alzare il vento nel deserto, ecc.) ad altri invece più tradizionalmente assegnabili al campo del documentario (le vedute aeree, la trattativa al museo di Xi'an, le passeggiate di Ivens in una Pechino piena di traffico). La contaminazione dei registri narrativi conferma, indirettamente, le difficoltà che si incorrono nel processo di prossimità relazionale e, in più, rivela la complessità della posizione dell'autore nei confronti della realtà visitata (si veda a proposito il cap. 14). Ciò che stiamo affermando forse è in parte contraddittorio con quanto appena detto: se, nel punto precedente, si notava una definizione dell'identità del regista/autore attraverso una strategia di presentificazione diegetica della sua figura (corporea e scenica insieme), qui si vuole suggerire la difficoltà di gestirne a pieno il profilo identitario, determinazione che sembra affiorare, implicitamente, dall'utilizzo di forme espressive o indefinibili, o manifestamente falsificanti.
- **Lo stereotipo come elemento ineludibile della rappresentazione culturale.** Partendo dalle prime inquadrature del film, quelle dedicate all'Olanda di inizio secolo, con i prati in fiore e i tipici mulini a vento, e arrivando alle riprese dei finti Guerrieri di Terracotta e della finta Grande Muraglia, si percepisce la convinzione da parte dei cineasti dell'ineludibilità d'incorrere

nell'immagine stereotipata. Pare infatti che sia maturata la consapevolezza, in Ivens, almeno rispetto ai documentari precedenti, della forte arbitrarietà che ogni immagine – compresa la sua – assume, specie quando intende rappresentare la diversità culturale. Scottati dall'esperienza di *Comment Yukong*, dove la prossimità al dato fenomenico e il linguaggio documentaristico apparentemente autentico si mettevano al servizio e nei fatti nascondevano una realtà profondamente influenzata dalla propaganda di regime, Ivens e Loridan scelgono il tracciato opposto, evidenziando il più possibile la natura ontologicamente deformante dell'immagine cinematografica anche di quella con il grado di mimetismo apparentemente più elevato. Ne consegue un'idea di dialogismo interculturale che deve fare i conti, possibilmente in modo consapevole e critico, con i limiti dello sguardo, la robustezza di certi schemi mentali, l'insufficienza delle conoscenze reciproche. (cfr. cap. 10).

Cap. 8. Viaggi in Giappone.

*Anatahan*¹

Il progetto

La proposta di realizzare un film nel Sol Levante giunge a Sternberg già prima della guerra quando il regista è a Kyoto, in visita sul set del film *Atarashiki tsuchi* (Giappone/Germania, 1937)² girato dall'amico e collega Arnold Fanck insieme al cineasta nipponico Itami Mansaku³. Sternberg è un appassionato di nipponismo, ha già ambientato diversi suoi lavori in Estremo Oriente (pur restando a girare negli stabilimenti di Hollywood) e in quel mentre si trova nell'arcipelago alla ricerca di soggetti o idee per nuovi film⁴. È in quell'occasione che il produttore del film di Fanck e Itami, Kawakita Nagamasa, spinto dall'esigenza di intensificare i rapporti commerciali con il Vecchio Continente e con gli Stati Uniti, si offre al cineasta come produttore di un film da realizzare però in territorio giapponese. L'ipotesi viene accantonata per varie ragioni – la più importante delle quali, evidentemente, è il precipitare degli eventi bellici che mettono l'uno contro l'altro il Giappone e gli Stati Uniti – ma viene poi ripresa una quindicina di anni dopo quando Kawakita – costretto all'inoperosità per diversi anni prima a causa della guerra⁵ – può finalmente cercare di

¹ Il film, a onore del vero, esce dai perimetri che ci siamo imposti nello studio. È precedente di qualche anno al periodo temporale scelto ed è frutto del lavoro di un regista europeo, ma ormai perfettamente integrato nel sistema industriale hollywoodiano. Quel che ci interessa rimarcare della pellicola – e da qui la decisione di includerla nelle «mappe» e di recuperare alcuni passaggi narrativi nelle altre parti del testo – è il mix di somiglianze (l'uso della voce narrante extradiegetica, il lungo soggiorno in Giappone, la scelta di far recitare i «nativi», i malintesi prodotti dall'avventura) e antinomie (la scelta di ricostruire l'isola giapponese in uno stabilimento cinematografico) che essa stabilisce con le altre pellicole qui studiate.

² In italiano il titolo del film è *Mitsucho la figlia del samurai*

³ Per una ricostruzione più ampia dell'iniziativa produttiva di Sternberg in Giappone si vedano in particolare: S. Mizuno, *The Saga of Anatahan and Japan*, «Spectator», n. 2, Primavera 2009 pp. 9-24 e l'autobiografia del regista J. Sternberg, *Fun in the Chinese Factory*, New York, The Macmillan Company, 1965.

⁴ Sull'orientalismo di Sternberg si rinvia a: G. Marchetti, *Romance and the "Yellow Peril". Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California, 1993, pp. 46-66; M. Richardson, *Otherness in Hollywood Cinema*, New York Continuum, 2010, pp. 68-84.

⁵ La storia di Kawakita è curiosa e interessante. Negli anni del governo militarista, egli lavora per la «China Motion Picture Company», in quegli anni trasformata nell'ufficio cinematografico di propaganda giapponese di Shanghai. Con la fine della Seconda Guerra Mondiale e l'occupazione americana del Giappone, Kawakita e molti altri «fiancheggiatori» della giunta militare viene estromesso dall'industria cinematografica e più dai pubblici uffici. Sarà soltanto con

rientrare nei ranghi, cercando di sfruttare i rapporti e le relazioni consolidate nel passato. Ecco dunque che a inizio anni Cinquanta, in un momento della propria carriera piuttosto complicato, Sternberg allaccia una fitta corrispondenza con Kawakita, lo incontra a New York nei primi mesi del 1952 e decide di accogliere la sua proposta di lavorare in Giappone. Sfogliando giornali e riviste, s'interessa ad un episodio bellico piuttosto «stravagante» e comunque molto noto in patria: il naufragio su un'isola del pacifico di un gruppo di militari giapponesi, la loro vita selvaggia per sette lunghi anni⁶.

Sternberg atterra a Tokyo, insieme alla famiglia, il 5 agosto 1952. Risiederà nel paese per undici mesi, fino al luglio 1953. Nelle prime settimane di stanza, lavora al soggetto e alla sceneggiatura del film, aiutato da Kawakita, da due interpreti e da altri collaboratori. Scrive il primo trattamento in inglese e lo fa tradurre in giapponese dallo scrittore Asano Tatsuo, con cui cura e sistema i dialoghi tra i personaggi. Studia l'arte figurativa giapponese, il microclima delle isole in cui si svolge la vicenda, elabora uno *storyboard* molto dettagliato. Sia il cast sia le maestranze vengono selezionate, tra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno, girando per teatri, cabaret o vagliando le molte auto-candidature che giungono alla produzione. Da quanto raccontano le cronache dei protagonisti, poi riportate in uno studio monografico di Mizuno Sachiko, Sternberg si attornia di giovani collaboratori, spesso alla loro prima vera importante esperienza cinematografica, senza appoggiarsi alle case di produzione giapponesi più solide o ad attori già noti e amati dal pubblico giapponese. A dicembre, a Kyoto, in un padiglione industriale trasformato in stabilimento cinematografico per l'occasione, dove viene ricostruita l'isola di Anatahan, cominciano le riprese del film, che si concluderanno solo nel febbraio dell'anno successivo. Da febbraio in avanti, sempre a Kyoto, Sternberg si occupa di supervisionare il montaggio, scrivere, limare e registrare la voce di commento che accompagna il racconto.

Quando esce in Giappone, a giugno, la pellicola è presentata con i dialoghi in giapponese e una voce narrante – recitata dallo stesso regista – in inglese con i sottotitoli in *nihongo*. Una versione

l'intensificazione della Guerra Fredda tra Stati Uniti e URSS, la guerra in Corea, le cosiddette «purghe rosse» organizzate in Giappone contro i simpatizzanti comunisti, che verranno allentate, per ovvi motivi, le restrizioni nei confronti di coloro che avevano appoggiato il precedente governo. Cfr. J. Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Londra, Scarecrow Press, 2011, pp. 123-125.

⁶ J. Rosenbaum, "Aspects of Anatahan", in Id., *Placing Movies. The Practice of Film Criticism*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 87-94.

diversa – con la voce di un attore giapponese che recita in inglese al posto di Sternberg – viene presentata invece a settembre ai distributori europei a Venezia durante una edizione della Mostra del cinema che assegnerà uno dei leoni d'argento a *Ugetsu Monogarati* di Mizoguchi Kenji. La stampa originale del film viene poi riportata dallo stesso regista negli Stati Uniti con l'intenzione di distribuirne diverse copie nei cinema americani nella versione originale (senza sottotitoli per i dialoghi in giapponese)⁷.

Nonostante la fama del regista, l'eccentricità dell'operazione, la moda nipponista in atto in quegli anni (sono gli anni in cui i film di Kurosawa, Mizoguchi, Inagaki e altri cineasti nipponici fanno incetta di premi in Europa e in America), *Anatahan* non si assicura un seguito significativo di pubblico né in Giappone, né in Occidente. Per molti anni il film resterà invisibile⁸, una sorta di ultimo smacco o insuccesso prima del commiato di Sternberg dalle scene. Un commiato che non gli vieterà di scrivere, qualche anno dopo, una fitta autobiografia e definire *Anatahan* il proprio capolavoro, in barba ai critici e al pubblico che in quel tempo non sembrò apprezzare la ricercata innaturalità della pellicola⁹.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

La particolarità del viaggio sternberghiano, come accennato, consiste proprio nel non aver viaggiato, vale a dire nel non aver voluto muoversi prima dagli uffici della Daiwa Production e poi dallo stabilimento cinematografico ricostruito dentro un padiglione industriale delle industrie Okazaki a Kyoto. *Anatahan* ci offre un Giappone, anzi un'isola giapponese del Pacifico, senza Giappone. Si tratta insomma di un «viaggio stanziale» in modo da replicare le condizioni e i metodi di lavoro hollywoodiani ad alcune migliaia di chilometri dalla California.

Sinossi

Il soggetto del film rimanda a un episodio bellico realmente accaduto ed è tratto dalle memorie di Maruyama Michiro, un soldato giapponese sopravvissuto – insieme a un'altra trentina di commilitoni – a un terribile

⁷ H. Winberg, *Josef von Sternberg*. New York, Arno Press, 1966.

⁸ Per una storia della riscoperta, del recupero e del restauro della pellicola, avvenuta nel corso dei primi anni Settanta, si rimanda a: A. Slide, *Nitrate Won't Wait. A History of Film Preservation in the United States*, Jefferson, McFarland & Co., 1975, pp. 184-192.

⁹ J. Von Sternberg, *Fun in the Chinese Factory*, New York, The Macmillan Company, 1965.

naufragio nell'Oceano Pacifico e alla conseguente vita selvaggia condotta, per ben sette anni, sull'isola di Anatahan. Il film narra uno degli aspetti più ambivalenti dell'intera vicenda ovvero la lotta violenta scoppiata tra alcuni soldati naufraghi per la conquista dell'unica donna che vive sull'isola. Si tratta di Keiko, una giovane e avvenente ragazza che convive (pur non essendo sposata) con Kusakabe, un uomo burbero e minaccioso. Sono gli unici due abitanti dell'isola, prima dell'arrivo dei militari della marina. Con il passare dei mesi, la perfetta organizzazione stabilita dai naufraghi per garantire la loro sopravvivenza, nonostante la penuria di cibo e la vita selvaggia, si sfibra progressivamente anche a causa dei desideri che crescono nei confronti della donna. A farne le spese prima di tutti è Kusakabe, ucciso da mano ignota, dopo l'ennesimo litigio con la donna. La sparizione dell'uomo determina una specie di lotta strisciante tra i soldati per prendere possesso delle poche armi presenti in loco, imporre il proprio volere sul resto del gruppo, giacere con Keiko. La teoria di omicidi che si verifica nelle successive settimane causa, inevitabilmente, un'ulteriore degenerazione della situazione, fin quando la ragazza, un bel giorno, scompare. Gli uomini intanto sono sempre più sfibrati da un'esistenza spietata e violenta. Quando finalmente un aereo americano recupera i superstiti e li riconduce in Giappone, i superstiti sono accolti come eroi. Ovviamente la popolazione ignora il grado di barbarie raggiunto da coloro che, fino a qualche anno prima, erano stati fedeli servitori del loro imperatore.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità.

- **L'isola ricostruita.** Unico tra i registi europei che hanno lavorato in Asia, Sternberg rinuncia alle location naturali e si rinchiude in uno studio cinematografico. Si tratta di una scelta «monacale» che non deve essere letta come un rifiuto della cultura allogena, semmai l'esatto contrario, visto che egli è l'unico tra i registi che noi trattiamo a lavorare con i «nativi» senza l'aiuto di collaboratori europei. Oltre a rispondere a esigenze produttive (impiegare con giudizio i pochi fondi a disposizione), logistiche (la difficoltà di raggiungere l'isola), estetico-narrative (avere tutto il set sotto controllo), la scelta di non allontanarsi dallo studio forse risponde a una forma di rispetto culturale, alla consapevolezza dei limiti del proprio sguardo e delle proprie capacità di comprensione che spinge al passo indietro o all'accentuazione del finzionale. L'alterità resta tale perché lontana.
- **Voce di commento.** La scelta di inserire una voce narrante in inglese e di non sottotitolare i dialoghi in giapponese per l'audience internazionale sembra rispondere a due intenzionalità: la prima riguarda la decisione di individuare un pubblico ideale al quale rivolgere la pellicola, ovvero quello nipponico (il solo che può accedere sia ai contenuti dei dialoghi, sia a quelli del commento); la seconda, parallela e complementare alla prima, riguarda il desiderio di trasmettere allo spettatore europeo o americano, il senso di incomunicabilità, di distanza culturale, di isolamento, di alterità irriducibile che lo stesso Sternberg probabilmente ha provato nel suo soggiorno giapponese e che comunque rappresenta una delle condizioni emotive più frequenti nell'incontro e confronto con la diversità culturale. Torneremo comunque su questo concetto nel capitolo 15.
- **Il dubbio sull'autore e la «giapponesità» del film.** Un altro aspetto interessante del film è riconducibile alla questione dell'autorialità. Ha senso considerare *Anatahan* un film di Von Sternberg se i capitali che producono il film, tutte le maestranze e tutti gli attori, il luogo in cui si sono svolte le riprese, sono giapponesi? È sufficiente sapere che il regista di origini tedesche cura con maniacalità ogni fase della produzione, firma non solo la sceneggiatura e la regia, ma anche la fotografia del film, per assegnargli la principale responsabilità artistica e da qui uno spartito consapevole di intenzionalità? Checché se ne dica, l'operazione coordinata da Sternberg è implicata

nella realtà e nella cultura giapponese molto più di quella di molti suoi futuri colleghi che passeranno da Tokyo come dalle altre capitali dell'Estremo Oriente (si pensi a Wenders, a Marker). Lo è perché i capitali sono giapponesi, l'audience di riferimento è giapponese, la vicenda bellica narrata interessa soprattutto al pubblico giapponese, come propri di quella cultura sono i riferimenti valoriali impliciti su cui il film riflette, come il senso di sudditanza, la fedeltà, il sacrificio dei soldati imperiali, la sensazione di sconfitta che pervade il racconto, la degradazione dei soldati, il desiderio sessuale maschile, la disintegrazione dell'istituto matrimoniale e via discorrendo.

Hiroshima, mon amour

Il progetto

Nel 1958 la piccola casa di produzione Argos, la Como Film, la Pathé Overseas, società incaricata di favorire il commercio di pellicole tra i paesi asiatici e quelli europei, e la Daiei, una delle più importanti major nipponiche, commissionano ad Alain Resnais un documentario di un'ora sul tema dell'esplosione della bomba atomica a Hiroshima. La Daiei in particolare stanziava un prestito iniziale per consentire di avviare una produzione che si pone l'obiettivo di conquistare una distribuzione internazionale. Il trentacinquenne regista francese, già messosi in luce con vari cortometraggi e documentari¹⁰, accetta la proposta anche perché rientra, in qualche modo, in un percorso di approfondimento e riflessione sui grandi eventi storici del Novecento attorno ai quali il cineasta si misura da diverso tempo e perché tratta una tematica assolutamente attuale, vista la guerra fredda in corso, la corsa agli armamenti nucleari, lo scoppio di nuovi conflitti armati tanto in Asia quanto in altri paesi più vicini.

In un primo momento, su sollecitazione dei produttori Anatole Dauman e Samy Halphon, Resnais pensa di coinvolgere Chris Marker, già al suo fianco ai tempi di *Les Statues meurent aussi*, fine conoscitore della cultura giapponese, abile nella scrittura e nella preparazione di testi di commento ai documentari. Come racconta lo stesso cineasta ai «Cahiers du cinéma»¹¹, il soggetto commissionatogli dalla Argos si rivela però ben presto irrealizzabile, o meglio, inessenziale vista l'ampia produzione sull'argomento che il cinema giapponese aveva realizzato dallo scoppio della guerra in avanti. Resnais ne aveva avuta chiara percezione prendendo visione dei film giapponesi conservati negli archivi parigini, sia quelli considerati materiali di archivio generici, sia i documentari e le fiction prodotti in Giappone. Insomma era ben presto giunto alla conclusione che sarebbe stato sufficiente tradurre e distribuire uno dei tanti titoli visionati per riportare l'attenzione dello spettatore europeo su uno tra i più tragici eventi della Seconda Guerra Mondiale. Anche in virtù di tale convinzione, Chris Marker abbandona prematuramente l'équipe di lavoro, mentre

¹⁰ Tra cui ricordiamo almeno tre titoli: *Les Statues meurent aussi*, una sorta di pamphlet contro il colonialismo francese in Africa, *Guernica*, un corto che evoca il bombardamento della città basca, *Nuit et brouillard*, uno dei film più incisivi e documentati sui campi di concentramento nazisti.

¹¹ A. De Baeque, C. Vassé, *Alain Resnais. Les photos jaunies ne m'émeuvent pas*, «Cahiers du cinéma», Hors Série - 26 - Le siècle du cinéma, Novembre 2000, pp. 72.

Resnais si trova «costretto» a proseguire nell'avventura produttiva a causa del prestito già elargito dalla Daiei. Il cineasta, in accordo con i produttori francesi, decide così di abbandonare l'ipotesi del documentario e si concentra sulla preparazione di una fiction. A tal fine, egli chiede che gli venga affiancata la figura di uno scrittore che lavorasse alla sceneggiatura di un nuovo film. I nomi che circolano sono quelli di Françoise Segan e Simone de Beauvoir, ma la scelta cade infine su Marguerite Duras, una giovane romanziera allora protagonista del fenomeno *Nouveau Roman* e che Resnais conosce per aver assistito ad alcuni suoi lavori teatrali. Già dal primo incontro con Duras – che diventa a tutti gli effetti la sceneggiatrice e la co-autrice di *Hiroshima* – si decide di affrontare il tema della bomba nucleare solo indirettamente, elaborando viceversa «un film sur l'idée de la bombe, présente en arrière-fond, qui ne serait pas présente a l'écran»¹². Il tracciato narrativo che costruisce la scrittrice in poche settimane e che si dispiega nel racconto di una storia d'amore adulterina, interracial, concentrata in circa ventiquattro ore, vede la città di Hiroshima – quella attuale, quella ricostruita a qualche chilometro dalla vecchia Hiroshima rasa al suolo dalla bomba – come contesto e ambientazione di fondo¹³.

Terminata nella primavera del 1958 la scrittura della sceneggiatura da parte di Duras, la produzione si appresta a mettere in cantiere il film. Resnais parte per il Giappone una prima volta per compiere un breve sopralluogo insieme a Sylvette Baudrot, segretaria di edizione con un'ottima conoscenza dell'inglese. L'obiettivo è verificare che cosa c'è e che cosa non c'è a Hiroshima di quanto immaginato dalla scrittrice di *India Song*. In un'intervista Resnais racconta:

Quand je suis arrivé à Hiroshima pour la première fois, j'ai quitté l'hôtel à trois heures du matin et je suis parti au hasard à travers la ville. J'essayais de m'identifier à l'héroïne du film. J'ai erré comme elle, dans les rues, en me laissant guider par les lumières, et comme elle, j'ai abouti à la gare¹⁴.

In un'altra intervista aggiunge:

J'ai passé quarante-huit heures à Hiroshima. Ce qui est très drôle ! Je me suis lancé dans une entreprise un peu absurde : j'ai été très conscient quand je me suis trouvé, vingt-quatre heures après mon arrivée au Japon tout seul dans les rues, à trois heures du matin, pour

¹² R. Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Parigi, Stock, 1980, p. 64.

¹³ Sul tipo di lavoro realizzato da Duras si veda almeno C. Carlier, *Marguerite Duras, Alain Resnais, Hiroshima, mon amour*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1994; M. Seki, *Hiroshima, mon amour de Marguerite Duras. Construction et déconstruction d'un nom propre*, «The journal of Rikkyo University Language Center», n. 23, 2011, p. 51-62.

¹⁴ J.-L. Leutrat, *Hiroshima, mon amour*, Parigi Nathan, 1995 (nuova edizione pubblicata da Armand Colin, 2008, p. 34).

voir comment c'était. Il ne s'agissait pas tellement de voir comment était Hiroshima, mais de savoir si Hiroshima correspondait à ce qu'on avait écrit. En préparant le film, on envoyait des lettres de Paris demandant : « Y a-t-il des fleurs à Hiroshima » Le comique c'est les réponses qui nous venaient de Tokyo : « On ne peut pas savoir ! » Ceci montre d'ailleurs combien les impressions peuvent être différentes. Le genre d'inquiétude que nous pouvions avoir, c'était par exemple : y a-t-il des cafés? [...] [E]st qu'ils mangent? Y a-t-il des endroits où ils se réunissent devant des tables?¹⁵

Le fonti a tal proposito non concordano sull'esatta dinamica dei viaggi preparatori del film. In alcuni testi, come quello poc'anzi citato, sembra che Resnais abbia iniziato a chiamare i primi ciak già quarantotto ore dopo l'atterraggio a Tokyo e il trasferimento a Hiroshima. La circostanza, pur poco probabile¹⁶ potrebbe anche essere veritiera, almeno se si considera il fatto che la produzione ha previsto che le riprese in Francia e in Giappone fossero affidate a due separate squadre di tecnici. Nel caso giapponese, Resnais, sulla stregua di quanto già provato da Sternberg per *Anataban*, lavora con maestranze quasi esclusivamente nipponiche, contrattualizzate e selezionate dalla Daiei all'interno dei propri dipendenti, dunque già abili e arruolabili all'arrivo di Resnais nell'arcipelago.

Le riprese durano in tutto quattro settimane, di cui quasi tre trascorse in Giappone e i restanti giorni a Nevers, tra l'estate e l'inverno del 1958. Montato piuttosto velocemente nei primi mesi del 1959, *Hiroshima, mon amour* viene presentato in una sezione collaterale del Festival di Cannes¹⁷, non invitato in quella ufficiale per paura che la pellicola potesse essere considerata negativamente dalla stampa americana. Visto il buon riscontro della critica, la distribuzione nelle sale viene fissata dopo poche settimane dalla kermesse festivaliera, precisamente a partire dal 10 giugno dello stesso anno. L'opera di Resnais consegue un grande successo di pubblico tanto da essere venduta e distribuita in Belgio, Svizzera, Germania e Paesi Bassi. Nel luglio 1959, a meno di un mese dall'uscita del film nelle sale, i «Cahiers du cinéma» organizzano una tavola rotonda dedicata a *Hiroshima* i cui contributi verranno editati nel numero mensile della rivista¹⁸. Interverranno alcune

¹⁵ L. Lagier, *Hiroshima, mon amour*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma/Scérén-CNDP, 2007, p. 72-73.

¹⁶ In altre interviste, il cineasta racconta di aver scelto personalmente i propri collaboratori, in modo particolare l'attore protagonista e il direttore della fotografia. Da tale determinazione si può desumere che il lavoro di casting abbia richiesto almeno alcune giornate di lavoro.

¹⁷ Quella del 1959, come sa chi conosce la storia della Nouvelle Vague, è peraltro una delle edizioni storicamente più importanti per il movimento dal momento che sulla Croisette in concorso o fuori concorso vengono presentati sia *Les 400 coups* di François Truffaut sia *À bout de souffle* di Jean-Luc Godard.

¹⁸ AA. VV., *Table ronde sur Hiroshima, mon amour d'Alain Resnais*, «Cahiers du cinéma», n. 97, Luglio 1959 ora in A. de Baecque, C. Tesson (a cura di), *La Nouvelle Vague. Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut/textes et entretiens parus dans les Cahiers du cinéma*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma, 1999, pp. 36-62.

delle figure più note e attive della nascente Nouvelle Vague: Jean Luc Godard, Eric Rohmer, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze. Come riporta Luc Lagier in una piccola monografia sul film¹⁹, la tavola rotonda rappresenta un momento germinale e fondamentale nel percorso di consapevolezza artistica che stanno affrontando i critici/registi della futura Nouvelle Vague²⁰. Nel corso del dibattito, Godard e colleghi si misurano e si confrontano sui caratteri stilistici e narrativi del film, sulle relazioni con altri linguaggi espressivi (la letteratura in particolar modo), sugli elementi di rispetto alle prassi e ai canoni della cinematografia tradizionale. Insomma *Hiroshima, mon amour* diventa in poco tempo un esempio a cui ispirarsi, il soggetto di un dibattito vivo e animato (si veda a proposito la bibliografia alla fine del volume), un modello per un cinema che coniuga riflessione sulla contemporaneità e metadiscorsività.

Ma non è tutto oro quello che luccica. Come ricorda lo stesso regista:

L'accueil a été particulièrement favorable en Italie, en Amérique du Sud, en Belgique, en Angleterre... sauf au Japon²¹.

Anche *Hiroshima, mon amour* segue pertanto il medesimo destino nipponico di *Anatahan* di Sternberg: nel Sol Levante la pellicola non s conquista l'attenzione né da parte della critica, né da parte del pubblico, confermando la difficoltà di conquistare spettatori e orizzonti culturali lontani.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Il film viene girato, come si è detto, tra l'agosto e il dicembre del 1958. Per economizzare tempi e valorizzare gli investimenti dei produttori si decide di lavorare con due troupe composte di tecnici e maestranze locali, con pochissime eccezioni. Per quanto riguarda le riprese in Giappone, esse si svolgono in gran parte a Hiroshima, mentre alcuni interni vengono preparati nei teatri di posa della Daiei a Tokyo. Le riprese durano diciassette giorni tra la fine di agosto e l'inizio di settembre del 1958. Per quanto riguarda la parte realizzata in Francia, invece, il *tournage* si volge ad Autun nella Saône-et-Loire e a Nevers nel Nièvre. Qui l'équipe di lavoro è ridotta a poche unità e le riprese si

¹⁹ Lagier, *op. cit.*, p. 80. Lagier riporta a tal proposito un'affermazione di Godard, espressa anni dopo in un'intervista accordata dal cineasta svizzero alla rivista Positif: «Devant *Hiroshima* nous étions jaloux: on était en retard. Nous ne l'avions pas prévu. D'autres que nous en disaient du bien, et on a tout de suite organisé une table ronde comme les Staliniens pour contrer l'adversaire» (M. Ciment, S. Goudet, *Entretien Jean-Luc Godard. Des traces du cinéma*, «Positif», n. 456, Febbraio 1999, p. 51).

²⁰ Alla quale – ricordiamo – Resnais non sente di appartenere sia per ragioni di natura anagrafica sia per sensibilità espresse dai suoi film.

²¹ Leutrat, *op. cit.*, p. 37.

concludono in dodici giorni. La fase di montaggio viene invece svolta a Parigi nel gennaio del 1959, così come il lavoro di postproduzione. I luoghi delle riprese sono dunque limitati di numero e si esauriscono nelle vedute di alcune strade cittadine di Hiroshima, nella sala d'attesa della stazione ferroviaria della città e in pochi altri esterni non immediatamente riconoscibili.

Sinossi

Il film è ambientato a Hiroshima dove una produzione internazionale cinematografica sta realizzando un documentario sulla pace. Il racconto si concentra però in modo particolare sulla storia d'amore tra un architetto giapponese e un'attrice francese. I due personaggi non si chiamano mai per nome. La storia comincia mostrandoci i due amanti a letto, mentre si abbracciano calorosamente e parlano di Hiroshima, della città, della bomba. «Non hai visto nulla a Hiroshima, Nulla» gli dice l'uomo. «Ho visto tutto – replica la donna – l'ospedale l'ho visto. Ne sono certa. L'ospedale esiste a Hiroshima. Come potevo evitare di vederlo?». «Non hai visto l'ospedale a Hiroshima – insiste l'uomo – Non hai visto nulla a Hiroshima». Mentre il dialogo tra i due personaggi prosegue in questo modo (la donna continua ad affermare di interessarsi al destino di Hiroshima e di conservare memoria della bomba, dal canto suo l'uomo la smentisce puntualmente), la colonna visiva presenta allo spettatore immagini raccapriccianti, tratte dalle foto e dai filmati presenti nel museo di Hiroshima o da brani di cinegiornali: la città è in macerie, i bambini, gli uomini, le donne sono tutti deturpati dall'esplosione. Subito dopo, passano sul grande schermo immagini catturate nell'Hiroshima moderna. Vediamo alcuni *camera car*, con la cinepresa collocata sul cruscotto di automobili o altri mezzi di locomozione, che perlustrano le vie della città, tra negozi aperti, insegne luminose, pedoni che attraversano la strada.

Si ritorna nella stanza d'albergo dove la coppia ha trascorso la notte insieme. I due fanno colazione e la doccia insieme, si vestono e si preparano per uscire. Intanto la conversazione continua incessante. Gli amanti si domandano dettagli delle rispettive vite, anche se il discorso cade inevitabilmente sempre su Hiroshima, sull'esperienza, la sensazione, i timori, le paure che ha provocato in loro quella tragedia. Poco prima di uscire dalla stanza, quando l'uomo chiede alla donna di rivederla il giorno dopo, quest'ultima lo informa che il mattino successivo sarà già sull'aereo che la riporta in Francia. Non ci sarà insomma possibilità per incontrarsi una seconda volta. Prima che arrivi una auto della produzione a prelevare l'attrice e portarla sul set, la donna ha tempo per confessare all'uomo di aver trascorso un periodo di pazzia, a Nevers. Senza precisare altro.

Terminate le riprese, l'architetto ritrova l'attrice in un piccolo spiazzo mentre si sta riposando. Nel set si stanno allestendo le inquadrature dedicate alle scene di massa. Uomini e donne trasportano proiettori, cartelloni, altri materiali utili per i ciak. I figuranti si preparano. Alcuni vengono truccati con cicatrici, escoriazioni e altri segni esteriori della furia nucleare. La coppia passeggia tra la folla. L'uomo insiste affinché la donna rimandi di qualche giorno la partenza o che almeno trascorra l'ultima notte con lui. Abbandonato il set, i due finiscono nella casa dell'architetto. Entrambi confessano di essere sposati e felici e nondimeno trascorrono il pomeriggio a letto. Dopo aver fatto l'amore, l'uomo chiede altri dettagli sul passato della donna, in modo particolare della sua follia a Nevers.

A quel punto l'attrice decide di raccontare – mentre scorrono le immagini del relativo flashback – la sua storia d'amore clandestina con un soldato tedesco, durante e subito dopo la guerra. Gli incontri nei fienili, nelle stanze d'albergo, in aperta campagna, nascosti da occhi indiscreti. L'architetto insiste. Vuole conoscere altri dettagli di quella storia, ma l'attrice sembra ancora restia a confessarsi in modo totale. Passano le ore. La donna chiede all'uomo di uscire e di fare una passeggiata per la città. È sera.

Gli amanti stanno consumando una birra in una tea room. L'uomo, per spingere la donna a raccontare il suo passato, le parla come se fosse lui l'amante tedesco. Lei inizia a sciogliersi, a ricordare la sua infanzia a Nevers, la Loira, poi il periodo della prigionia in una cantina dopo che la famiglia ha scoperto la sua relazione segreta. La segregazione la conduce alla pazzia. I ricordi si infittiscono e affiorano con maggiore precisione. In modo particolare la donna racconta il momento in cui assiste alla morte dell'amante, colpito da un cecchino, agonizzante in strada per diverse ore, senza alcun aiuto da parte della popolazione. Trascorso l'inverno nello scantinato, l'attrice riacquista il controllo della propria psiche e dei propri sentimenti, fino a tranquillizzarsi e a partire, in primavera, alla volta di Parigi. Giunta nella capitale – continua a raccontare – la città è in festa. Le bombe a Hiroshima e Nagasaki sanciscono la fine della guerra.

Quando l'architetto scopre di essere il solo a conoscere la storia del primo amore clandestino dell'attrice (che l'ha tenuto segreto persino al marito) l'abbraccia calorosamente. Dopo alcune considerazioni sull'oblio nel quale cadono tutte le storie d'amore concluse, compresa la loro, i due abbandonano il locale. La donna rientra in albergo. Sale da sola nella propria camera. Davanti allo specchio del bagno «parla» con il suo innamorato tedesco. Gli chiede scusa per aver raccontato la loro storia a uno sconosciuto. Incapace di reggere al proprio sguardo, esce nuovamente dall'albergo e vaga per la città. È ancora notte. L'architetto giapponese la raggiunge, mentre è seduta sul ciglio della strada e le chiede di restare a Hiroshima. La donna prima gli dice che resta, poi lo invita ad andarsene. «È impossibile lasciarti» replica. Intanto la coppia riprende a passeggiare per le vie della città. Lei davanti, lui qualche passo indietro. Poi l'uomo sparisce e la donna resta sola in una strada piena di insegne luminose. Inizia a piovere. La donna si ripara nella sala d'aspetto della stazione ferroviaria. Arriva anche l'uomo che le offre una sigaretta. Dopo poco riparte il vagabondaggio cittadino fino a un altro locale notturno chiamato «Casablanca».

Qui un gigolò cerca di sedurre l'attrice. L'architetto la osserva seduto in un tavolo vicino. I due amanti si guardano da lontano. La notte sta finendo. Le prime luci dell'alba rischiarano la città. Ora la donna è appoggiata alla porta della sua camera d'albergo. La apre, fa entrare l'amante. Piange. Gli dice che lo dimenticherà, lo sta già dimenticando. Poi ha una folgorazione. «Hiroshima. È il tuo nome», gli dice. Lui risponde: «È il mio nome, sì. Il tuo, di nome, è Nevers, Nevers in Francia».

Caratteristiche del film: evidenze dell'alterità

- **Storia d'amore interraziale.** Uno degli elementi più interessanti della sceneggiatura consiste nella scelta di elaborare una storia d'amore interraziale ammantandola quasi immediatamente dello stigma dell'illegittimità e dell'illiceità. Sia il «lui» architetto, sia la «lei» attrice sono, non a caso, due persona sposate, probabilmente con coniugi della medesima provenienza etnica. Il carattere extraconiugale della relazione va ad aggiungersi, così, all'abituale estemporaneità di ogni rapporto d'amore che vede coinvolti soggetti che provengono da culture, nazionalità, etnie diverse, quasi servisse l'accumulo di elementi estremi e improbabili per paragonare la tragedia collettiva della bomba con quelle personali degli due eroi del film. Aggiungiamo però che la *liaison dangereuse* tra l'architetto e l'attrice non è la sola messa in scena, dal momento che nel passato di Lei c'è l'altrettanto scandaloso rapporto con un militare tedesco che bilancia e pareggia il clamore dell'adulterio rappresentato. C'è insomma un doppio piano di trasgressione nel racconto grazie al quale l'«altro» esotico, seducente, convincente deve fare i conti con un «io» altrettanto esotico e alieno agli schemi culturali della piccola comunità di provincia dove cresce la protagonista. In tal modo lo straniero/nativo diventa affidabile perché sconosciuto, amico intimo perché destinato a scomparire dalla memoria della viaggiatrice europea.

- **La città, il vagabondaggio.** Pur non raccontando un «viaggio in Oriente» *Hiroshima, mon amour* non lesina sequenze in cui un europeo vaga, perdendosi, tra strade sconosciute di una città straniera, nella quale gli capita di essere immerso in una folla di estranei, considerata minacciosa. Si pensi, ad esempio, alla sequenza del corteo pacifista quando l'attrice viene travolta da un gruppo di manifestanti. Si pensi anche ai segmenti filmici in cui la protagonista femminile passeggia di notte per una Hiroshima piena di colori, insegne, locali aperti. Si pensi ancora alle *camera car* presenti nella prima parte del film che restituiscono un movimento caotico e disorganico per la città. I brani citati sono familiari, da un certo punto di vista, perché ritornano anche in altre esperienze odepatiche. Il perdersi tra la folla, in una città sconosciuta, si può rintracciare ad esempio in *Videocartolina dalla Cina* di Bertolucci o in *Tokyo-Ga* di Wenders. Le *camera-car* con riprese dal cruscotto dell'automobile a inquadrare le carreggiate delle strade sono presenti in *L'India vista da Rossellini*, *Tokyo-Ga* e *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* di Wenders o in *Sopralluoghi in Palestina* di Pasolini, le insegne luminose come segno della modernità tecnologica del Giappone si trovano nei film di Wenders e di Marker.
- **Il film nel film.** Sebbene sia a tutti gli effetti una fiction, *Hiroshima, mon amour* mette in discussione, come già altre pellicole qui studiate, la pertinenza e la congruità del registro finzionale, ibridandolo con forme spurie e non sempre definibili di racconto. Nella prima parte del film assistiamo al montaggio di brani e sequenze eteroclitiche che provengono da documentari giapponesi (in particolare da *Genbaku no Ko* di Kaneto Shindō, 1952), o da cinegiornali, inseriti non solo come materiale di repertorio in senso tradizionale, ma come elementi estetico-figurativi, dal momento che la voce extradiegetica della donna le commenta con una particolare tensione estetico/lirica. C'è poi la soluzione metadiscorsiva del «film nel film», propria di molte opere moderniste, una soluzione che ritroviamo peraltro in altri titoli odepatici come *Sans soleil* e *A.K.* di Chris Marker, *Appunti per un film sull'India* di Pasolini, *Une histoire de vent* di Ivens e così via. I registri narrativi scolorano anche nella direzione della letterarietà, vista la sceneggiatura elaborata e scritta da Duras e che subisce l'eco delle sperimentazioni letterarie del *Nouveau Roman*
- **Francia (Ovest) e Giappone (Est) a confronto.** Anche in questa circostanza narrativa come in altre, il soggiorno in terre straniere viene messo in relazione con un percorso di radicamento in un luogo familiare. Ritroviamo una accorrenza analoga nel Pasolini de *Le mura di Sana'a*, nel Marker di *Le mystère Koumiko* o di *Sans soleil*. Qui le immagini di Hiroshima sono intrecciate, talvolta con nodi discorsivi e narrativi molto resistenti, con le immagini di Nevers. Perdersi in un «altrove», entrare in contatto con una realtà «altra» spinge il viaggiatore a riconsiderare i propri modi di relazione con il contesto in cui nasce e cresce, con le regole sociali con cui ha a che fare e che appaiono naturali, più per abitudine che per convinzione, con la memoria personale e con gli eventi della storia. Non è un caso se la protagonista femminile francese finirà per essere chiamata con il nome di Nevers, come se la città in cui è nata ed è stata «veramente giovane» diventasse l'identità di riferimento del personaggio. Nevers, aggiungiamo, è collocata esattamente al centro della Francia e rappresenta simbolicamente il crocevia delle traiettorie culturali del paese, il suo cuore o la sua pancia, può assurgere a baricentro ed epicentro dei fenomeni identitari di un'intera nazione. Si noti, poi, che è soltanto grazie all'incontro con il radicalmente diverso e con il radicalmente nuovo, rappresentato appunto da un abitante nato in una città rasa al suolo, cancellata dalle mappe della geografia e della storia, che l'attrice può ripensare e riconsiderare il

proprio passato, altrimenti nascosto, rimosso, inviolabile, e pur sempre presente, nella latenza, nel complesso di colpa e nel senso di smarrimento.

- **La memoria, il ricordo, l'oblio.** Ne consegue che viaggiare e incontrare l'«altro» può aiutare a ricordare il sé. In altre parole la dimensione mnemonica è strettamente legata all'esperienza traduttiva, anche se sembrerebbe allontanarsene inesorabilmente. Capita a Wenders riflettere sul proprio modo di ricordare andando a visitare la tomba di Ozu in *Tokyo-Ga* o a Marker quando assiste a riti giapponesi di conservazione delle tradizioni in *Sans soleil*, capita in qualche modo al protagonista de *L'immortelle* di Robbe-Grillet che perde di vista non la memoria, ma la donna di cui è innamorato, la cui ricerca tra le strade di Istanbul gli consentirà di rivivere in modi diversi il passato, di ripensare a se stesso. Nel film di Resnais la questione del ricordo e di come il ricordo influenzi il presente dei personaggi (nel caso di una storia d'amore tragicamente conclusa) o delle comunità (nel caso di una guerra tragicamente conclusa) costituisce di fatto il tema portante della pellicola.
- **Interpretare l'«altro».** Pensiamo che un altro passaggio importante del film sia rappresentato dalla sequenza ambientata nella Tea Room. Qui l'architetto giapponese inizia a parlare *come se fosse* il soldato tedesco di cui era innamorata la protagonista. In altre parole inizia a interpretare il ruolo di un «altro», ma di un altro familiare – almeno dal punto di vista della provenienza culturale ed etnica, vista la vicinanza tra la Francia e la Germania. Come capita in altri film – si pensi a *Il fiore della mille e una notte* o *India Matri Bhumi* – il film odepotico costruisce dei cortocircuiti nelle dinamiche interpretative e traduttive che sono comunque inevitabili quando si incontrano/scontrano culture lontane. L'architetto non si «limita» (e già l'elemento non è secondario) a parlare con la lingua dello straniero, come la protagonista femminile del prossimo film di cui ci occuperemo, ma addirittura parla il francese che parlava il soldato tedesco durante la relazione clandestina con la ragazza francese. Un cortocircuito appunto.

Le mystère Koumiko

Il progetto

Nel 1964 Chris Marker è a Tokyo per i Giochi della XVIII Olimpiade. La visita nella capitale nipponica è funzionale al fatto che il regista si augura di realizzare il film ufficiale della manifestazione sportiva, un po' come era capitato per le Olimpiadi del 1952 a Helsinki durante le quali Chris Marker aveva raccolto il materiale necessario per *Olympia 52*, uno dei suoi primi documentari. La tradizione del «film olimpico» nasce già nel corso della prima edizione della manifestazione (per ragioni essenzialmente informative), ma assurge a pratica estetica e retorica di un certo rilievo con il noto *Olympia: Fest der Völker & Olympia Fest der Schönheit* (1938) Leni Riefenstahl, film di «propaganda» dedicato alle Olimpiadi estive di Berlino. Per l'edizione del 1964 il Comitato Olimpico Internazionale aveva già coinvolto il regista Kurosawa Akira²², che era stato a Roma per assistere all'edizione precedente e aveva iniziato a progettare con largo anticipo il prodotto. Purtroppo, la volontà del cineasta di *Shichinin no Samurai* di possedere il controllo assoluto sulla produzione del film (comprese le riprese delle cerimonie di apertura e di chiusura dei Giochi) e di avere a disposizione un budget elevato spingono l'organizzazione, poco tempo prima che inizi la kermesse, a rivolgersi a un altro regista. Invece di Marker, viene scelto (per ovvie ragioni di spirito e riconoscibilità nazionale) Ichikawa Kon, regista affermato a livello internazionale (è suo *Biruma no tategoto*, Leone d'oro a Venezia nel 1956) e autore del controverso documentario *Tokyō orimpikku* (1965), rivaleggiante con quello della Riefenstahl per ambizione, caratura estetica, estensione del progetto²³.

L'idea di Marker di raccogliere materiali per un film durante le due settimane di svolgimento dei Giochi resta invariata a maggior ragione dopo il fortuito ma decisivo incontro con Muraoka Kumiko²⁴, una giovane impiegata che lavora presso gli uffici di Unifrance a Yurakucho, già

²² M. Yoshimoto, *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 427.

²³ Cfr. K. Mc Donald, "Tokyo 1964. Tokyo Olympiad and Problematising Olympism" in J. P. Sugden, A. Tomlinson (a cura di), *Watching the Olympics. Politics, Power and Representation*, Londra, Routledge, 2012 pp. 112-115.

²⁴ S. du Mesnildot, *Un été avec Koumiko*, «Cahiers du cinéma», n° 681, Settembre 2012, p. 85. Si tenga presente che la traslitterazione del nome 久美子 varia dall'italiano al francese per questioni fonetiche. La traslitterazione italiana è Kumiko, quella francese, che adottiamo quando citiamo il titolo originale del film, è Koumiko.

conoscente di uno degli assistenti alla produzione del film, Yamada Koichi²⁵. Come ricorda lo stesso Yamada:

Marker parti à Tokyo sans intentions précises, ni scénario, mais avec son inséparable Bolex 16 mm., rencontra Kumiko Muraoka et décida de lui consacrer un film. Il tourna une dizaine de jours dans Tokyo et ses environs, revint à Paris avec la pellicule et la bande magnétique utilisées, et là, comme il nous le disait au début de Dimanche à Pékin, il compta ses trésors²⁶

Seguono due settimane di fitte riprese per le strade della metropoli al fianco della giovane donna, nel corso di alcuni eventi sportivi, durante un festival cittadino, in auto, in treno, in metrò, nella notte illuminata dalle insegne cittadine, all'interno di una palestra dove si pratica kendō, e così via. Al ritorno a Parigi, Marker inizia a lavorare ad altri progetti e intanto monta il girato per presentarlo l'anno successivo al Festival di Locarno. Dopo poche settimane Marker, secondo quanto poi affermato dalla stessa Kumiko in un'intervista rilasciata al critico du Mesnildot sulle colonne dei «Cahiers du cinéma», riceve per via postale un nastro in cui la ragazza giapponese ha registrato le risposte a un questionario lasciatole dal cineasta poco prima di partire. A sentire le parole della segretaria, l'idea della registrazione non è del cineasta, ma suo:

Avant de partir, il m'a laissé un questionnaire pour compléter le film. J'ai d'abord écrit les réponses en japonais et je les ai traduites en français. J'ai ensuite enregistré ma voix dans l'ascenseur de mon immeuble, le seul endroit insonorisé où j'étais au calme. Certaines réponses ont l'air poétique mais sont très concrètes²⁷.

A causa del successo di critica dei suoi due film precedenti, risalenti al 1962, *La jetée* e *Jolie Mai*, *Le mystère Koumiko* viene considerato come un'opera minore. Non vince premi ai festival, non conquista un'attenzione critica simile ad altre produzioni markeriane del periodo, ma resta un film di grande interesse, sia formale che narrativo.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Il film di Marker è interamente girato a Tokyo nelle due settimane di svolgimento delle Olimpiadi, dal 10 al 24 ottobre. Marker cerca con attenzione di non mostrare i monumenti o i luoghi più conosciuti della città come la Tokyo Tower (una struttura simile alla Tour Eiffel e usata come belvedere e come antenna per le telecomunicazioni), i tanti templi buddhisti o shintoisti

²⁵ Lupton, *Chris Marker. Memories of the Future*, Londra, Reaktion Books, 2005, p. 227.

²⁶ G. Gauthier, *Le Mystère Koumiko*, «Image et son», n. 195, Giugno 1966, p. 108.

²⁷ du Mesnildot, *op. cit.*, p. 85.

(Sensoji, Honmonji, Zojoji), il Monte Fuji, i palazzi imperiali, il castello Meiji. È una Tokyo in gran parte «anonima» (alle conoscenze turistiche straniere) quella che mostra il cineasta.

Sinossi

Il film comincia con una citazione di Cocteau e la proiezione su un televisore di una scenetta animata tratta dalla serie *La Famille Fenouillard* in Giappone. Dopo i titoli di testa, alcune immagini catturate nelle strade della città di Tokyo, commentate da una voce francese di un programma radiofonico, sono seguite da altre riprese questa volta dedicate alla cerimonia di apertura delle Olimpiadi. Lo stadio è gremito e festante. Tra la folla sugli spalti che assiste alle gare e applaude gli atleti (si vedono le riprese in rallenti delle staffette 4X400), appare di tanto in tanto una ragazza (la stessa già vista per un attimo nei titoli di testa). All'uscita dall'impianto sportivo, la macchina da presa si mette al suo inseguimento, mentre la voce extradiegetica di un uomo (lo stesso Marker, che mai comparirà nel film, come sua abitudine) illustra allo spettatore chi è. «*Koumiko Muraoka, secrétaire, plus de vingt ans, moins de trente, née en Mandchourie, aimant Giraudoux, détestant le mensonge, élève de l'Institut franco-japonais, aimant Truffaut, détestant les machines électriques et les Français trop galants, rencontrée par hasard à Tokyo, pendant les Jeux Olympiques. Koumiko n'est pas la Japonaise modèle, à supposer que cet animal existe. Ni la femme modèle, ni la femme moderne. Ce n'est pas un cas. Ce n'est pas une cause. Ce n'est pas une classe. Ce n'est pas une race. Elle ne ressemble guère aux autres femmes, ou plus exactement elle ne ressemble qu'à celles qui ne ressemblent guère aux autres femmes. Ce qui fait déjà pas mal. Elle ne se regarde pas vivre. Elle est très étonnée de se trouver au centre d'un film qui porte son nom. L'histoire est un tigre qui la dévore, mais elle est le tigre. Elle n'a pas lu Borgès, mais elle le sait. Elle sait qu'elle ne fait pas l'histoire, mais elle est l'histoire, comme vous, comme moi, comme Mao Tsé-tung, le Pape et le Raton Laveur. Autour d'elle, le Japon...*»²⁸

Il commento di Marker è chiosato da immagini che ci mostrano Kumiko sorridente, poi cupa, poi distratta, mentre passeggia per le strade di Tokyo. Oltre alle inquadrature a lei dedicate compaiono caleidoscopiche visioni della città: ci sono due giapponesi vestiti da guardia reale britannica mentre fanno il cambio della guardia, un luna park con annessa pittoresca ricostruzione di un villaggio europeo, con donne e uomini nipponici vestiti da contadini tedeschi, e ancora persone che recitano ai bordi delle strade, impiegati e segretarie che escono dall'ufficio, lustrascarpe, fotografi, *bohémien*, uomini d'affari che telefonano dai *phone-centre*, una cantante lirica che canta in televisione, poliziotti in motocicletta, una cerimonia religiosa della setta Shinreikyo. La colonna sonora è saturata da suoni catturati per le strade, brani di programmi radiofonici (in francese, con l'elenco di curiosi sondaggi demoscopici), voci di giapponesi, americani, musicchette di spot pubblicitari, rumori del traffico, in una babele acustica di stordente vivacità.

17 ottobre. Mentre la banda audio continua a trasmettere tracce di bollettini informativi e radiogiornali (una notizia su una manifestazione studentesca contro gli americani, un'altra su un atleta giapponese espulso dal villaggio olimpico) scorrono le immagini della vita cittadina di Tokyo. La voce di Marker riprende a parlare nel momento in cui la macchina da presa si sofferma su Kumiko informando lo spettatore del contenuto dei dialoghi che intercorrono tra il regista e il suo personaggio che parla un francese incerto ma buffo e simpatico. Ascoltiamo il dialogo registrato tra i due e vediamo la ragazza passeggiare per la città: Marker gli chiede conto delle sue origini straniere (è nata in Manciuuria), mentre Kumiko risponde di sentirsi giapponese perché ne condivide lo spirito, il modo di vivere, l'aria. Dopo che la ragazza passa davanti al cinema e vediamo la locandina di *Les Parapluies de Cherbourg*, un film di Jacques Demi, si susseguono una serie di riprese di uomini e donne giapponesi che passeggiano per le strade popolate e trafficate della città, sotto una pioggia sottile, protetti da ombrelli variopinti, mentre la colonna sonora replica lo stesso tema melodico della pellicola francese.

²⁸ C. Marker, *Commentaires 2*, Parigi, Seuil, 1967, p. 11.

È il 20 ottobre (specifica la data la solita trasmissione radiofonica che occupa buona parte della colonna sonora) quando Kumiko visita un grande magazzino. La voce dello speaker parla delle fascinazioni per la moda europea che attraversano la società giapponese e lo spunto diviene oggetto di confronto tra il cineasta e la giovane donna. Secondo quest'ultima, chi ha un volto troppo giapponese come il suo non è alla moda e questo spiega perché i manichini femminili hanno fattezze caucasiche e perché i giornali sono pieni di annunci per interventi di chirurgia estetica. Marker sollecita Kumiko a proposito del suo scarso interesse verso le notizie che provengono dal resto del mondo (la politica di Kruscev, la bomba atomica costruita dai cinesi, il Concilio Vaticano II, la visita in Giappone del Generale De Gaulle). Le riprese intanto continuano a indugiare sul suo volto, gli occhi e il sorriso «troppo giapponesi», sulle sue espressioni del volto mentre cerca di imitare certune emozioni.

Siamo in cima a uno dei grattacieli di Tokyo con una vista panoramica sulla città al tramonto. Kumiko si lamenta per le troppe domande del regista perché la confondon²⁹. Salto temporale. Si vede un combattimento di boxe, le insegne al neon dei palazzi di notte, un gufo che rotea gli occhi, varie insegne luminose, i due pugile combattono con sempre maggiore foga, le urla della folla, una rappresentazione teatrale. 25 ottobre. Il programma radiofonico ci rammenta che un pugile francese, tale Joseph Gonzales, ha perso contro il russo Lagutin, vanificando qualsiasi speranza di medaglia d'oro per la Francia. I giochi olimpici – continua lo speaker – termineranno l'indomani e i cinquantamila visitatori stranieri che hanno soggiornato nella capitale nipponica sono pronti per ritornare nei rispettivi paesi.

Anche Marker è tornato a Parigi. Così ci dice la voce narrante, anche se le immagini continuano a mostrarci una Kumiko sorridente che guarda in camera e fa le smorfie. E aggiunge: *«Je suis rentré à Paris, laissant à Koumiko un questionnaire, à tout hasard, comme on jette trois pièces dans une fontaine. Les réponses sont arrivées, à la japonaise, c'est-à-dire sur bandes magnétophones. Des lettres larges de 6,35 mm, longues de 180 mètres, qui répondaient à toutes mes questions, en commençant par les plus urgentes»*³⁰

Come cartelli di un film muto, compaiono, uno a uno, i quesiti che il film-maker ha indirizzato all'impiegata giapponese (*Pourquoi y a-t'il des chats-qui-saluent? Tu aimes les bêtes? Vois-tu la beauté japonaise comme nous? Et les enfants? Et les hommes?*) letti ad alta voce da quest'ultima nel solito francese lento e impacciato. La colonna sonora

²⁹ Ecco qui uno stralcio del dialogo tra i due:

- CM: Qu'est-ce que tu attends de la vie?
- MK: C'est... difficile à dire. J'attends à la fois beaucoup de choses, et peu de chose.
- Commence par le peu.
- ... Regarder, savoir, l'écoute, écouter... beaucoup de choses, beaucoup de choses, beaucoup de choses.
- Tu voudrais beaucoup de choses dans ta tête?
- Oui, mais... Tout est mélangé sans ordre. C'est mon malheur malheureuse, mon malheur malheureuse...
- Ton malheur malheureuse, de ne pas avoir d'ordre dans la tête?
- C'est un peu comme une boîte de jeux compliquée, dérangée, un peu de chose, beaucoup de choses, des choses, des choses...
- Tu ne crois pas que toutes les têtes sont un peu comme ça? Tu connais des têtes tout à fait en ordre?
- Je ne sais pas, mais presque tous les gens de mon âge ont déjà trouvé le moyen.
- Ils ont trouvé, ou ils font comme s'ils avaient trouvé? Ou ils ont trouvé parce qu'ils ne cherchaient pas grand-chose?
- On a déjà trouvé le but.
- Quel but?
- C'est... ça veut dire... vivre. J'ai besoin de vivre.
- Si on te demande pourquoi...
- Ne me demande pas pourquoi.

Cfr. Marker, *Commentaire 2*, cit., p. 26.

³⁰ *Ibidem*.

riporta così le registrazioni magnetiche mentre le immagini che illustrano il commento extradiegetico sono sempre quelle registrate da Marker durante il soggiorno a Tokyo, più o meno accordate con il soggetto della domanda. Vediamo ad esempio alcune statuine di ceramica raffiguranti dei gatti (torneranno in *Sans soleil* e rappresentano uno dei leitmotiv del cinema markeriano), finti Mammoth e Godzilla installati nei parchi a tema della città, statue di cani, altri finti dinosauri in un altro parco giochi, un topolino di carta, dei gattini appena nati esposti in un negozio per animali, una selva di bambini che bevono alla fontanella, o giocano, o ballano o camminano per le strade, poi donne in kimono, studenti nei parchi pubblici, uomini in giacca e cravatta e così via. Di tanto in tanto ricompaiono i primi piani e i dettagli degli occhi e del naso di Kumiko, nella penombra della sua stanza. Le immagini scorrono, ma anche le parole della ragazza si fanno più intime e private dacché confessano le proprie paure, la difficile relazione con gli uomini.

Nuovi scorci della vita cittadina «commentati» in contrappunto da voci registrate di uomini e donne francesi che, interrogati a proposito, licenziano opinioni banali sul Giappone («I samurai? Dei barbari»). La colonna video mostra in sequenza: lavoratori che escono dagli uffici, alcune persone vestite con armature antiche mentre salgono su un autobus, un *matsuri*, (probabilmente il Dai Ginza Matsuri) ovvero un festival shintoista, il ritorno a casa dei partecipanti, cartelloni pubblicitari e locandine di film. Mentre le voci registrate ritornano sempre sui luoghi comuni giapponesi (ad esempio quello del sadismo) il film passa in rassegna un'altra serie di immagini crude, montate in rapida successione, recuperate o da vecchie stampe erotiche, o da fotografie, o da programmi televisivo. Poi Kumiko inizia a parlare della sua idea della violenza. Mentre la ragazza parla, ecco, sempre a pezzi brevi, immagini rubate in un treno ad altra frequentazione, altre realizzate con lente camere-car in mezzo al traffico della metropoli, poi una sequenza di zoom su foto sovraesposte o sfocate della stessa ragazza che sembrano trasmesse da uno schermo televisivo. Quindi è la volta di una sequenza ambientata in una scuola di kendō dove i *kendōka* sono impegnati in dure esercitazioni. Ancora uomini in giacca e cravatta che attendono alla fermata della metro, Kumiko che ascolta in una radiolina il suo oroscopo e commenta il fatto che le nuove generazioni sono meno interessate alla vita spirituale rispetto alle vecchie.

L'ultima domanda che Marker pone a Kumiko, mentre i due viaggiano in auto sotto la pioggia (vediamo il cruscotto, i tergicristalli in movimento, i fari di posizione delle auto a qualche metro di distanza) riguarda il futuro della ragazza. Il *film-maker* vorrebbe sapere se in qualche modo lei è in grado di determinarlo o prevederlo, se ha radici nel suo passato, oppure se vive distaccata dal proprio passato, dalle contingenze del momento o dalle sue possibili conseguenze. La risposta, sempre registrata su nastro, indugia sul sentimento di disorientamento della ragazza, causato dagli eventi tragici della guerra (l'occupazione militare da parte del Giappone della Mancuria, la II guerra mondiale vissuta da bambina) e sulla sua incapacità di comprenderne realmente le conseguenze collettive e personali.

Le immagini intanto mostrano Kumiko mentre osserva il paesaggio. È su un treno che collega, tramite monorotaia, l'aeroporto di Tokyo alla stazione di Hamamatsuchō su una linea sopraelevata che percorre tutta la costa della Baia di Tokyo. L'ultima rêverie che le parole di Kumiko compongono è la descrizione di una sorta di tsunami dell'anima, un'onda alta, causata da un terremoto, poco importa se lontano o vicino, che però progressivamente arriva fino a lei. «*Jusqu'à moi*», ci dice Marker mentre vediamo una volta ancora, l'ultima, il volto in primo piano della ragazza, è l'espressione con cui si arresta il nastro registrato dalla ragazza.

Caratteristiche del film: evidenze dell'alterità

- **La parlata incerta e le identità ibride.** Kumiko, come altri personaggi che abbiamo già incontrato o che incontreremo – si pensi alla Melanie di *The River*, alle voci italiane di attori migranti che narrano in prima persona le vicende dei personaggi di *India Matri Bhumi*, quelle di attori meridionali che doppiano i personaggi de *Il fiore delle Mille e una notte*, alla protagonista de

L'Immortelle, al protagonista di *Sans soleil* che parla attraverso la voce della destinataria delle sue lettere – comunica con una lingua che conosce male, con un fortissimo accento, con evidente insicurezza. Il paradosso è che anche il giapponese non è la sua lingua madre, essendo nata in Manciuria ed essendosi trasferita a Tokyo solo all'età di dieci anni. Ne consegue che il personaggio attraverso il quale Marker osserva il Sol Levante, quello che, anche senza volerlo, diventa emblema di un intero paese e della sua identità nazionale, ha natali e sangue stranieri, una capacità di esprimersi limitata (almeno in francese), una memoria e una personalità tutto sommato fragili, esposte alle sollecitazioni del presente. Che tale profilo possa essere proiettato sulla nazione tutta come connotati di specificità, è azione che per la verità non compie Marker ma che spetta, semmai, allo spettatore e all'esegeta.

- **Stereotipi.** Come vedremo nei successivi capitoli, il ricorso allo stereotipo, la dimensione del malinteso, la possibilità di consentire all'altro di esprimersi nella propria lingua sono elementi decisivi per comprendere le modalità dell'approccio, le possibilità della conoscenza e soprattutto l'ampiezza degli spettri espressivi che tali esperienze corroborano. *Le mystère Koumiko* da questo punto di vista è paradigmatico perché Marker nell'offrire la sua visione del Giappone cerca di eludere una serie di cliché consolidati dell'immaginario nipponico, ma ci riesce solo parzialmente. O meglio ci riesce affiancando immagini inattese con altre più prevedibili: troviamo ad esempio i samurai (seppur all'interno di un festival tradizionale), le donne in kimono, nemmeno troppo velati riferimenti alla sessualità «deviata» della popolazione (la violenza, il sadismo) e soprattutto i segni di quello che David Morley e Kevin Robins nel testo *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries* chiamano «techno-orientalismo», alludendo a quel luogo comune, oggi ormai consolidato secondo cui il Giappone non è più il paese degli imperatori, delle geisha o dei *kami*, bensì degli elettrodomestici, delle automobili e delle tecnologie futuriste³¹. Un immaginario che, a ben vedere, inizia a consolidarsi proprio a partire dagli anni Sessanta e che trova nelle Olimpiadi uno dei suoi principali volani. È lo stesso Marker a raccontarcelo sia inserendo riprese di una metropoli che assomiglia a quelle europee o americane (i grattacieli, le metropolitane, gli uomini in giacca e cravatta) sia collocando, subito dopo i titoli di testa, un intervento ironico ed emblematico del giornalista radiofonico Etienne Lalou: dopo aver narrato agli ascoltatori l'inizio dei Giochi, la cerimonia di apertura, l'imperatore che fa gli onori di casa, chiude il suo collegamento ricordando che il Giappone «attendeva i giochi olimpici dal 1940, ma questo ormai non è lo stesso Giappone: nel 1940 i giapponesi non fabbricavano i transistor e gli imperatori non facevano riverenze».
- **Parlare con e per l'altro, le forme della comunicazione.** Uno degli aspetti più avvincenti e innovativi della pellicola riguarda le modalità di comunicazione che si vengono a creare tra Marker e Kumiko. In tutta la prima parte del film abbiamo un uso della voce extradiegetica per certi versi tradizionale. L'autorità (etnografica) del regista maschio europeo chiosa le immagini, delinea il profilo psicologico e sociale della sua «preda», scaglia dal fuoricampo domande a cui Kumiko fatica a dare risposte sensate. Detto altrimenti, abbiamo a che fare con l'ennesima *voice of God* che parla per l'«altro», prima ancora di pensare di lasciare la parola all'«altro» o anche solo

³¹ D. Morley, K. Robins, *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Londra, Routledge, 1995.

dialogare con l'altro. Tale percezione però è attenuata da una serie di strategie discorsive che mettono in discussione l'autorità del regista. Intanto il cailedoscopio babelico di voci, rumori, musiche, suoni che si accumulano una sull'altra, inglobando di fatto il commento del regista in un paesaggio sonoro piuttosto confuso. In seconda battuta, quando da circa metà film Marker dichiara di essere ritornato in Francia e di aver chiesto e ottenuto da Kumiko la compilazione orale di una sorta di questionario, ecco che la sua voce di commento si tace per lunghi minuti (ricomparirà solo sul finire del racconto) sostituita da quella della ragazza che risponde meticolosamente ai quesiti ricevuti. Questo stratagemma retorico, non sappiamo quanto casuale o quanto invece preparato da Marker, crea una serie di distanze che sottolineano, più di mille parole, le difficoltà dell'incontro. La prima distanza è quella spaziale, tra il Giappone dove si trova Kumiko e la Francia dove si trova Marker. Una seconda distanza è quella tra il momento della registrazione e quello dell'esecuzione. Una terza è quella tra il momento in cui sono state catturate le immagini di Kumiko che continuiamo a vedere sullo schermo e il momento in cui Kumiko ha registrato la sua voce su un magnetofono, dunque tra immagini e suoni. Un'altra ancora è quella tra la prima parte del film, durante la quale Marker manipola e usa a proprio piacimento la voce di commento in prima persona, e la seconda parte in cui egli non può far altro che piegare le immagini catturate a Tokyo a un intervento registrato e dunque sofisticabile solo in minima parte. Correttamente Perniola annota che: «La parole écrite, contre la voix physique, réelle, est l'expression d'une rupture entre le présent parisien (exprimé par les questions sous forme de sous-titres) et le passé japonais, dans lequel on entend encore résonner l'écho incertain de la voix de Koumiko»³². Un'eco lontana destinata ancora di più a enfatizzarsi nel successivo lavoro giapponese di Marker, *Sans soleil*, dove il cineasta, attraverso un suo alter ego, torna nel Sol Levante con l'inconfessabile desiderio di ritrovare una segretaria persa per sempre nei meandri della memoria.

- **Il filtro dello sguardo femminile.** Anche Marker, come Rossellini con Sonali, Renoir con Melanie, Malle con le danzatrici di Bharatanatyam, sceglie il corpo, la presenza, i sentimenti e soprattutto lo sguardo di una giovane donna per raccontare un paese ignoto. Non a caso Kumiko, come capita a molti personaggi dell'orientalismo di stampo saidiano, è un fitto e pericoloso mistero. Attorno alla sua inafferrabilità ruota tutta l'operazione narrativa markiana. Gli occhi, la bocca, le espressioni del viso rappresentano il vero leitmotiv del film, che il regista propone con una insistenza che sfiora l'ossessione dai titoli di testa all'ultima inquadratura. Come è stato rilevato da Lupton³³, Kumiko da una parte ricorda la Anna Karina del primo Godard, per quella vicinanza e complicità che si crea tra la macchina da presa e il corpo femminile, ripreso da ogni angolazione possibile, ma con una predilezione per i primi e primissimi piani; dall'altra, vuoi per l'importanza che assumono nell'orizzonte significante dei due film e delle due esperienze di vita, il passato, la memoria, la distanza, le tracce della guerra, il senso di disorientamento, Kumiko ricorda i personaggi di *Hiroshima, mon amour*.
- **La città ma senza riferimenti toponomastici.** Sono celebri le righe che Roland Barthes ha licenziato a proposito della struttura della città di Tokyo in *L'empire des signes* (1970),

³² I. Perniola, "Atlas loci. Pérégrinations à travers la géographie markérienne" in A. Habib, V. Paci (a cura di), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Parigi, Editions L'Harmattan, 2008, p. 126.

³³ Lupton, *op. cit.*, p. 100.

sottolineando l'intelaiatura urbana della capitale costruita attorno a quartieri tra loro interconnessi e indipendenti, senza un centro storico, o meglio, con un centro storico inaccessibile (perché luogo di abitazione dell'Imperatore) e dunque assente dalle strutture mentali che preorganizzano gli spazi del movimento cittadino, che non seguono una forza centripeta, semmai centrifuga, dispersiva, multicentrica. È curioso, ma indicativo, come in alcuni casi le determinazioni evidenziate dal semiologo francese possano trovare delle anticipazioni e delle prefigurazioni iconiche nel film di Marker, innanzi tutto perché il ruolo della città in *Koumiko* è predominante, ma anche perché la sua toponomastica è sfuggente, la struttura reticolare presente ma impercettibile, tanto che le immagini della città assumono spesso però i tratti della semiosi metaforica, attestandosi come «luoghi emblematici» di un discorso complessivo sulla cultura e sui difficili dialoghi tra le culture (si pensi, solo per fare un esempio tra i tanti possibili, alle sequenze ambientate nei centri commerciali).

A.K.

Il progetto

Serge Silberman, produttore francese del film *Ran* di Kurosawa Akira, commissiona a Chris Marker un *making of* dedicato al cineasta giapponese e alle riprese del suo ultimo film. Silberman conosce ovviamente la passione e la dedizione di Marker per il Giappone e per la sua cultura, l'ammirazione per Kurosawa, la capacità di costruire ritratti di autori in modo intelligente e mai banale. Il cineasta di *Sans soleil* e *Level Five* dal canto suo accetta la proposta del produttore ma decide di non seguire canoni e modalità di ripresa tipici dei suoi film-saggio più famosi, allestendo viceversa un documentario di osservazione polare, impersonale (la voce narrante parla in prima persona plurale), partecipe dell'avventura produttiva, ma – contemporaneamente – distante dal suo soggetto «agiografico». Diversamente da quanto succede abitualmente nei *making of* tradizionali, qui il film rinuncia sia a intervistare il cineasta, sia ad avvicinarsi a lui mentre lavora oppure a doppiare in francese i discorsi che rivolge ad attori e maestranze, preferendo collocarlo in una posizione lontana, sfuggente, quasi ieratica. Marker realizza una sorta di documentario etnografico/antropologico su una persona, preservandone una certa inviolabilità. L'unica nota di forte finzionalizzazione e messa in evidenza dello sguardo, o della presenza registica (di Marker) è una sorta di inciso del documentario, girato in una sorta di stabilimento cinematografico, in cui vediamo una televisione e un registratore audio tenuto in mano da una mano sconosciuta, trasmettere frammenti di vecchi film kurosawiani sullo sfondo di una parete completamente rossa.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Il film è in gran parte girato sul set di *Ran*, e più precisamente a Gotemba, nella prefettura di Shizuoka, sotto le pendici del Monte Fuji, a circa 100 km da Tokyo.

Sinossi

Mentre si vede una mano che afferra un registratore acceso (il registratore trasmette le parole di un uomo giapponese che scopriremo essere quella di Kurosawa) sullo sfondo una TV e una parete completamente rossa, la voce narrante (in francese) ci informa che la troupe guarda tutte le sere la televisione e le «sue storie senza memoria» in aperto contrasto con l'universo del set, le sue attività quotidiane, il Monte Fuji sullo sfondo e Akira Kurosawa in primo piano. Subito dopo siamo nel bel mezzo di un ciak. Kurosawa dirige, le maestranze lavorano alacremente, gli attori, Tatsuya Nakadai in particolare, preparano le battute. Il documentario è suddiviso in dieci parti, introdotte da un carattere giapponese che ne definisce in qualche misura il soggetto o il tema. Talvolta tra

un episodio e l'altro ritorniamo nella stanza rossa dove vengono proiettati, sulla stessa televisione, brani dei vecchi film di Kurosawa.

Battaglia. 1 novembre 1984. Le immagini indugiano sulla preparazione di una complessa sequenza di battaglia. La macchina da presa mostra le centinaia di comparse assoldate per l'occasione, la loro lenta e precisa vestizione, il trucco, il lavoro degli assistenti presenti sul set. Le fasi di preparazione delle riprese sono occasioni per sbadigli, chiacchierate e scherzi tra i figuranti e servono alla voce narrante per definire il tipo di lavoro compiuto dal *making-of*: «mostrare quello che si vede come si vede». Gli eserciti delle comparse (distinguibili da stendardi di colori diversi) si muovono per raggiungere i luoghi delle riprese, chi a piedi chi a cavallo. Gli aiuto-regista catechizzano i gruppi sui movimenti da fare. Kurosawa indica come i drappelli si devono posizionare nello spazio profilmico. La voce di Marker spiega allo spettatore l'abitudine del Tenno di impiegare contemporaneamente tre diverse cineprese per ogni ciak, in modo da infondere dinamismo all'azione. Intanto, mentre scorrono altre immagini dedicate alle preparazioni dei ciak, la colonna sonora «ospita» le parole che Kurosawa rivolge alla troupe, registrate di nascosto dai colleghi. Come detto in sede di presentazione del film, la voce del regista non è né doppiata, né sottotitolata, ma semplicemente trasmessa. Intanto gli operai gettano sacchi di polvere per terra per creare un effetto nebbia. Il vento si alza. Le maestranze lavorano di gran lena nonostante le condizioni avverse.

Pazienza. Le comparse attendono. Alcune sdraiate per terra per il peso delle armature, dormono o cercano di riposare. Aspettano che le condizioni meteorologiche migliorino.

Fedeltà. Nonostante ci siano molti giovani nel *crew*, i principali collaboratori di Kurosawa sono tutti anziani professionisti, da sempre al suo fianco. Li vediamo all'opera: Honda Iroshiro (già regista di *Gojira* e grande amico di Kurosawa), è il primo assistente, Asakazu Nakai e Takao Saito i direttori della fotografia (i soli che sanno gestire il sistema delle tre cinecamere in funzione contemporaneamente), Yoshiro Muraki è o scenografo, Fumio Yanoguchi l'ingegnere del suono, Takeharu Sano il graffista, Teruyo Nogami la direttrice di produzione. Sono sette come i sette samurai, dice Marker. Poi ci sono altri collaboratori. Al centro del sistema – aggiunge il cineasta – c'è il Sensei, il maestro, come abitualmente viene chiamato Kurosawa. Le immagini indugiano sulla sua calma, sui suoi momenti di riflessione, sugli improvvisi sorrisi, sui bozzetti che disegna nelle pause di lavorazione, sui fotogrammi che controlla personalmente, uno per uno, appena terminati i ciak.

Velocità. Tutta l'equipe lavora con estrema rapidità per costruire le scenografie, trasportare proiettori, preparare le riprese. Si stanno girando la scena in cui alcuni cavalieri entrano in uno dei castelli. Le immagini passano, poi, improvvisamente nella stanza rossa dove si possono vedere in TV segmenti di *Uma* (1941) film firmato da Yamamoto Kajiro, ma in realtà girato almeno in parte dal suo primo assistente, un giovanissimo Kurosawa.

Cavalli. Un gruppo di addestratori cerca di provvedere alla salute dei cavalli che lavorano nel film. C'è nebbia sotto il Fuji. Gli attori in armatura aspettano e solidarizzano con i puledri tenuti nei recinti. Poi partono al trotto per raggiungere i luoghi delle riprese, situati poco distante dall'accampamento dove risiede la maggior parte della produzione. Marker ricorda la presenza costante dei cavalli nella vita di Kurosawa. La TV della stanza rossa proietta altri brani di *Uma*, poi di *Kagemusha*, *Kumonosu-jō*, *Shichinin no Samurai*, tutti accomunati dal fatto di avere dei corsieri che partecipano al senso della scena. Poi si vede *Rashōmon* e Marker rammenta una dichiarazione di John Ford su Kurosawa e il suo amore per la pioggia.

Pioggia. 16 novembre, ore 10. La produzione è ferma. Ha appena piovuto. Gli accampamenti dove stanno le maestranze paiono deserti. La nebbia copre parzialmente uno dei castelli dove è ambientato il film. Un produttore fa un sopralluogo.

Laccato e dorato. Una parte della troupe si trasforma, per un giorno, in braccianti, per raccogliere felci e altre piante che verranno dorate con una tecnica tradizionale e usate per una sequenza ambientata di notte. Kurosawa,

seduto anche lui in mezzo alla vegetazione, aspetta intanto che tutto sia pronto per il primo ciak. Al tramonto, si accendono i proiettori con una luce gialla. Quando è notte profonda iniziano le riprese. Poco dopo compaiono sullo schermo vecchi materiali di repertorio, in bianco e nero, composti di immagini piuttosto crude che descrivono il terribile terremoto di Kantō del 1923. Marker rammenta le impressioni che Kurosawa, ancora adolescente, ebbe di quel tragico avvenimento, camminando tra le macerie e tra i morti insieme al fratello più grande (l'episodio è raccontato nell'autobiografia di Kurosawa). Intanto si costruiscono pile di manichini in abiti da guerriero. È il 9 novembre 1984. Vediamo figuranti e stuntman con corpi trafitti da decine di frecce (finte). Si preparano cadaveri di guerrieri pieni di sangue rosso.

Fuoco. Gli attori, truccati per sembrare feriti, attendono attorno al fuoco. Ridono. Kurosawa continua a dirigere le riprese: questa volta si vedono lancieri trafitti da proiettili e poi arcieri che lanciano frecce infuocate. Poco dopo è l'ora della pausa pranzo. La troupe lotta contro il tempo. Sa che deve finire le riprese prima che cada la neve, fenomeno atmosferico che rende di fatto impossibile completare il lavoro. Alle 13 finisce il lavoro di giornata e i figuranti si rivestono, i cavalli tornano nelle stalle. Troppa nebbia. Il paesaggio è lunare.

Nebbia. La nebbia continua a ripresentarsi, giorno dopo giorno, costringendo la troupe a lavorare a basso regime o inventarsi occupazioni alternative. Gli arcieri o i fucilieri si allenano, si lavora ai primi piani e ai dettagli. Finalmente la nebbia si alza. Riprendono i ciak in esterni, alle pendici del monte. I tecnici preparano effetti speciali rudimentali per cambiare il tipo d'illuminazione, in una delle sequenze centrali del film: la presa del terzo castello.

Chaos (la traduzione inglese di *Ran*). L'auto di Kurosawa arriva sul set alle dieci in punto, come ogni giorno. Kurosawa è felice. Saluta la troupe. La voce del cineasta riempie la colonna sonora. Tutto è pronto per le riprese. Sensei osserva la collina brulla, i soldati sistemati in ordine fuori dalle mura del terzo castello. Viene prodotta la foschia. Si susseguono i ciak dell'attacco al forte. Kurosawa ride e osserva compiaciuto.

Caratteristiche del film: Evidenze dell'alterità

- **Documentario di osservazione.** Si tratta di uno dei pochi documentari di Chris Marker, intendendo con il termine «documentario» un testo che cerca di mettersi al servizio della realtà rappresentata cercando di eliminare il più possibile i caratteri di artificio da una parte, e l'invasione della macchina da presa e della troupe dall'altra. Il regista, facilitato dal fatto di essere a sua volta inserito all'interno di una grande produzione cinematografica, cerca in qualche modo di nascondersi o di interrompere il meno possibile il lavoro di Kurosawa e colleghi, accontentandosi di osservare quanto capita sul set. Parrà forse un paradosso, ma *A.K.* è uno dei film più etnografici o antropologici che questa stagione modernista ci restituisce. È un film attraverso il quale è possibile farsi un'idea dei riti di una comunità (il modo di lavorare di una troupe), delle dinamiche relazionali interne (tra maestranze e figuranti ad esempio), della gerarchia sociale che vige (da Kurosawa ai suoi principali collaboratori, fino a scendere agli attori, alle maestranze più giovani, ai tecnici, alle comparse), del rapporto di conflittualità/convivenza/relazione con la natura (la nebbia che interrompe le riprese) e così via.
- **Le voci registrate, la distanza della macchina da presa.** Come in quasi tutti gli altri lavori markeriani, sono assenti le interviste dirette o i colloqui stringenti tra il regista (Marker) e le persone incontrate durante la sua attività di documentazione. A differenza di altri *making-of*, non veniamo edotti sulla lavorazione del film direttamente dalle dichiarazioni di produttori, attori, maestranze e ovviamente il regista, ma ne restiamo inequivocabilmente distanti. Vengono colti

brani di dialoghi, battute, intemperanze verbali, confronti, dialettici, ma sono per l'appunto brani catturati quasi per caso e non doppiati. C'è poi l'artificio retorico più interessante del film che ci restituisce questa incolmabile distanza. Nel corso di alcuni passaggi del «dietro le quinte» abbiamo la possibilità di sentire direttamente la voce di Kurosawa mentre descrive il suo modo di concepire il cinema e organizzare il lavoro produttivo. Peccato che tali parole non siano né doppiate, né sottotitolate (dunque precluse allo spettatore francese) e soprattutto che giungano da quello che potremmo definire un «furto sonoro», la registrazione su nastro di alcuni suoi commenti, fatto a insaputa del regista dai suoi stessi collaboratori. Vien da pensare che ascoltare i segreti del regista sia un'appropriazione indebita, nonché l'aspirazione a un dialogo che può avvenire solo attraverso dispositivi meccanici di registrazione.

Sans soleil

Il progetto

Rintracciare date, momenti, passaggi di Marker per questo o quel paese del mondo, è bene dirlo subito, è impresa ostica, quasi impossibile, tanti sono i riferimenti, i viaggi, i richiami, i ritorni, le partenze che si possono rinvenire nella sua carriera e poche le informazioni di prima mano a disposizione. Come noto, il regista di *Sans soleil* è schivo, poco propenso alla cura della propria visibilità pubblica e sociale. Si direbbe che preferisce far parlare le proprie opere, ed è per questo motivo che, nel corso degli anni, ha ridotto al minimo le interviste, le dichiarazioni, le esegesi dei propri lavori, negandosi anche la possibilità di stilare delle memorie o di farsi documentare da altri registi nelle sue peregrinazioni produttive. Se per opere come *Le mystère Koumiko*, *Lettre de Sibérie*, *Dimanche à Pékin* o *A.K.* è relativamente più facile trovare tracce e informazioni perché quei lavori sono il frutto di viaggi organizzati in occasione di eventi o celebrazioni particolari (un'olimpiade, un congresso di un partito, il *tournage* di un film), la preparazione e la realizzazione di *Sans soleil* non si legano ad alcun avvenimento particolare e anzi sfumano e si mimetizzano in un periodo produttivo tra i più prolifici ed eterogenei del cineasta. La genesi del film va piuttosto contestualizzata per comprenderne meglio i perimetri, ricordando brevemente i progetti su cui lavora in quel periodo, le piattaforme tecnologiche che frequenta, le soluzioni tecniche che sperimenta³⁴.

Occorre innanzi tutto ricordare che con *Sans soleil* si interrompe la fase più militante e ideologica della carriera markeriana. Dal 1967 quando aderisce al gruppo SLON (Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles), fino alla fine degli anni Settanta, Marker è uno dei protagonisti più attivi della «falange cinematografica» del movimentismo di sinistra, operando quasi sempre in collettivi e in gruppi politicamente orientati. In quella stagione i suoi maggiori sforzi sono rivolti non tanto alla regia, quanto al coordinamento o alla partecipazione «paritaria» a svariati progetti audiovisivi, tutti accomunati dal fatto di voler prendere parte alle battaglie politiche e culturali del tempo, fare pressione sull'opinione pubblica e sulle istituzioni, offrire uno sguardo alternativo (una

³⁴ Questo breve profilo può essere ulteriormente approfondito consultando vari testi monografici dedicati a Marker. Oltre al volume scritto in quegli stessi mesi da Marker (Id., *Le Dépayés*, Parigi, Herscher, 1982) e ai riferimenti presenti in bibliografia qui rimandiamo almeno a Lupton, *op. cit.*, 2005, pp. 152-163; S. Cooper, *Chris Marker*, Manchester, Manchester University Press, 2010; I. Perniola, *Chris Marker o del film saggio*, Torino, Lindau, 2003; A. Lambert. *Also known as Chris Marker*, Parigi, Le Point du Jour, 2008.

controinformazione) ad alcune pagine della storia contemporanea. Lo dimostrano lavori come *Loin du Vietnam* (1967), documentari di «propaganda» come *À bientôt j'espère* (1967), *Classe de lutte* (1968), *Rhodia 4x8* (1969), l'omaggio a Yves Montand in *La Solitude du chanteur de fond* (1973) e soprattutto *Le fond de l'air est rouge* (1978) documentario monumentale costruito a partire da materiali di archivio e dedicato alla storia dei movimenti di sinistra nel mondo, da Praga a Cuba, dalla Cina a Cile.

Sans soleil, come si diceva, inaugura invece una sorta di periodo di «riflusso», che non significa disimpegno, semmai un ritorno a tematiche più personali, a riflessioni su questioni di metodo o di sostanza o di teoria, come i problemi di conservazione della memoria, l'impatto delle tecnologie digitali che in quegli anni si affacciano sul paesaggio mediale, gli spazi di espressività che possono essere bonificati dalla bulimica società delle immagini e dello spettacolo. A cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, Marker non si accontenta di viaggiare molto, ma inizia a elaborare diversi progetti orientati a riflettere sulle questioni sopra accennate. Ad esempio firma una video-installazione dal titolo *Quand le siècle a pris formes* che recupera metraggi di archivio sulla Prima Guerra Mondiale e sulla Rivoluzione russa li «sintetizza» attraverso uno strumento digitale di saturazione dei colori. L'installazione viene preparata per la mostra *Paris–Berlin, 1900–1930*, tenutasi al Centre Pompidou nel 1978 e consiste nella proiezione continua del medesimo video su due schermi televisivi con uno scarto di qualche minuto l'uno dall'altro. Nel 1981, invece, mentre lavora a *Sans soleil*, Marker accompagna e fotografa la scrittrice Marie Susini in un viaggio nella sua terra natale, la Corsica. Le foto confluiscono nel libro della scrittrice intitolato *La Renfermée* e si caratterizzano dal fatto di voler rifiutare gli stereotipi sull'isola francese, da Napoleone alle spiagge riempite dai turisti, per concentrarsi su paesaggi, volti, architetture isolate.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Sans soleil è per lo più ambientato in Giappone, nell'arcipelago di Capo Verde e in Guinea Bissau. Sono mostrate anche altre aree geografiche: l'Islanda, l'Île de France, San Francisco, l'Olanda. In relazione alle riprese che compongono i frammenti nipponici, la maggior parte di essi sono realizzati a Tokyo e a Okinawa. Della capitale si possono riconoscere molti quartieri, e molte strade, alcuni dei quali segnalati dalla stessa voce narrante: il quartiere Shinjuku, la zona di Namidabashi, la piazza di Yūrakuchō, il parco Harajuku nel distretto di Shibuya. Compagno anche

luoghi turistici o particolarmente amati da Marker come la locomotiva Shimbashi, il Tempio di Kiyomizu, la statua del cane Hachiko, collocata davanti alla stazione dei treni di Shibuya, la monorotaia che collega la baia di Tokyo ai quartieri centrali (già vista in *Le mystère Koumiko*). Altre riprese sono state realizzate a Narita, città della prefettura di Chiba, a una settantina di chilometri dal centro di Tokyo. Altre ancora sono state fatte nell'arcipelago di Okinawa. Qui la location principale è Itoman, all'estremo sud dell'isola, abitata da una minoranza Ryukyu, di lontane origini cinesi.

Sinossi³⁵

Le prime immagini ci restituiscono tre bambini islandesi ripresi mentre camminano, mano nella mano in un prato verdeggiante. La voce narrante femminile ci dice che rappresentano – per l'operatore – la raffigurazione della felicità: «*Il m'écrivait: "... il faudra que je la mette un jour toute seule au début d'un film, avec une longue amorce noire. Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, au moins on verra le noir"*»³⁶.

Hokkaido. Un gruppo di turisti giapponesi prende il traghetto per tornare in terraferma, alcuni osservano il mare, altri dormono sui sedili in coperta, altri leggono o ascoltano la musica. Ancora la voce narrante: «*Il écrivait "Après quelques tours du monde, seule la banalité m'intéresse encore. Je l'ai traquée pendant ce voyage avec l'acharnement d'un chasseur de primes"*». Poi un'immagine «tipica» di Tokyo: un treno che passa su una cavalcavia tra strade ad alta percorrenza e grattacieli, simile a quelle che vedremo in *Tokyo-Ga* di Wenders.

Immagini dall'Africa. «*Il m'écrivait d'Afrique. Il opposait le temps africain au temps européen, mais aussi au temps asiatique. Il disait qu'au XIX^e siècle l'humanité avait réglé ses comptes avec l'espace, et que l'enjeu du XX^e était la cohabitation des temps*». Una ragazza di colore sorride e osserva l'obiettivo della cinepresa. Sandor si trova nelle isole Bijagos, dove è tradizione che siano le ragazze a scegliersi il marito. Nelle periferie di Tokyo, intanto, entriamo in un tempio consacrato ai gatti. Qui una coppia di anziani coniugi deposita nel vicino cimitero un'asse di legno su cui sono state incise alcune preghiere di protezione nei confronti del gatto scomparso.

Lo spettacolo della miseria sono gli alcolizzati (di birra e latte fermentato) che ammazzano il tempo vicino a Namidabashi. Uno di questi si prende la rivincita sulla società fingendo di dirigere il traffico veicolare. Agli altri, l'operatore offre da bere a un bistrot. «*Ce genre d'endroit – afferma – permet l'égalité du regard*»

³⁵ Come per altri film di Marker, scrivere una trama a partire dal complesso e disarticolato intreccio di sollecitazioni sonore e visive che costituisce il tessuto narrativo del film è pressoché impossibile. Si aggiunga che, a differenza di *Dimanche à Pékin*, *Lettre de Sibérie* o *Le mystère Koumiko*, il paese asiatico visitato in questo film – il Giappone – è messo in relazione con le immagini che provengono da altri luoghi distribuiti ai quattro angoli della terra (Islanda, Africa, Stati Uniti), visitati dal protagonista del film, Sandor Krasna. L'uomo, che non vedremo mai, invia da ogni luogo visitato alcune epistole a una lontana amica (o conoscente) che le legge e in parte le commenta nel corso del film stesso. La voce femminile della donna (anche lei mai inquadrata) diventa così la principale traccia sonora di commento. Quello che qui cercheremo di fare sarà di restituire, nei limiti del possibile, i contenuti delle riflessioni visive dell'operatore, nonché una parte dei riferimenti toponomastici presenti nella pellicola.

³⁶ Il testo di commento di *Sans soleil* si trova al seguente link, da cui sono state tratte tutte le trascrizioni: <http://www.chrismarker.org/wordpress/wp-content/uploads/2013/11/sans-soleil-commentaire-francais.pdf> (ultima visita: 29 novembre 2013)

Siamo sull'Isola di Fogo, Capo Verde. Un gruppo di migranti attende il suo turno per prendere una barca. Molti di questi, ripresi in primo piano, ricambiano lo sguardo del *film-maker*, guardando in camera. Il commento dell'operatore è uno dei più celebri della produzione markeriana: «*Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra?*»

Alcune crude riprese del Sahel, dove la siccità ha causato la morte di molti capi di bestiame, anticipano una sequenza dedicata ad alcuni riti ancestrali africani. Siamo nel bel mezzo del carnevale di Bissau, dove uomini con enormi teste di animali ballano animatamente. Vediamo subito, in un montaggio libero da raccordi spaziali e temporali, immagini di shuttle che decollano, radar, il festival primaverile di Chiba, a pochi chilometri da Tokyo, dove gli uomini compiono altre danze, altri mascheramenti (con vestiti tradizionali) e altre folle si accalcano per osservare, fotografare, partecipare.

Il ricongiungimento con Tokyo (vediamo riprese di paesaggi marini poi da un autobus tracce sempre più fitte di urbanizzazione) è un ritrovare luoghi familiari: il gufo gigante di Ginza, la locomotiva di Shimbashi, il tempio della Volpe in cima ai grandi magazzini Mitsukoshi. È un'immersione urbana quasi compulsiva quella descritta dalla voce narrante: «*Tout l'intéressait. Lui qui n'aurait pas levé les yeux sur un but de Platini ou une arrivée de tiercé s'enquêrait avec fièvre du classement de Chiyonofuji dans le dernier tournoi de Sumo. Il demandait des nouvelles de la famille impériale, du prince héritier, du plus vieux gangster de Tokyo qui apparaît régulièrement à la télévision pour enseigner la bonté aux enfants. Ces joies simples du retour au pays, au foyer, à la maison familiale, qu'il ignorait, douze millions d'habitants anonymes pouvaient les lui procurer.*»

Tokyo. Immagini frammentarie della città. Gente che cammina per le strade, una signora legge la mano ai passanti. Edifici, grattacieli. Dettagli di animali (scimmie, gufi, gatti). Treni, arterie elettriche, lettori di libri e fumetti a Kinokunya, una libreria del quartiere di Shinjuku, graffiti sui muri di palazzi o altri edifici urbani, immagini pubblicitarie, sculture di varie forme e dimensioni. «*Comment ne pas reconnaître cette statuaire qui va du baroque plastifié au stalinien-lascif, et ces visages géants dont on sent peser le regard - car les voyeurs d'images sont vus à leur tour par des images plus grandes qu'eux.*»

Con l'arrivo della sera, mentre i quartieri si svuotano, mentre gli anziani vanno a visitare i cimiteri costruiti all'ombra di grattacieli e banche, entriamo in un piccolo ristorante di Nishi-Nippori dove un cuoco, Mr. Yamada, pratica l'*action cooking*, o meglio una forma tradizionale di preparazione dei cibi che segue stili, canoni, modelli estetici che si possono ritrovare eguali nella pittura, nella filosofia e nelle arti marziali giapponesi.

Una giornata trascorsa davanti alla TV. Si possono osservare, su uno schermo che riempie parzialmente l'inquadratura, una serie di fotogrammi, montata con altre immagini di vedute e paesaggi: i cervi sacri di Nara, i volti femminili degli spot pubblicitari, animazioni che riproducono gli eccidi in Cambogia, fotogrammi di vecchi film horror giapponesi, il volto dell'attrice Natsume Masako. «*Mais plus on regarde la télévision japonaise, plus on a le sentiment d'être regardé par elle*»: altri frame di film e trasmissioni televisive catturano sguardi e dettagli di occhi che guardano verso la macchina da presa, dunque verso lo spettatore. Poi politici locali che pitturano l'occhio vuoto di un Daruma (figura votiva senza braccia e gambe che rappresenta Bhodidharma) come rito propiziatorio, poi un documentario su Lech Wałęsa. Un terremoto, di cui si vedono le conseguenze in alcuni servizi del telegiornale, diventa occasione per riflettere sull'insicurezza e la precarietà come precondizioni comuni al popolo giapponese tali da far apprezzare il senso di impermanenza delle cose. E infine le trasmissioni della notte, quelle per soli adulti. Si vedono donne nude i cui genitali sono coperti da dispositivi ottici (flou, schermature varie), per ragioni di censura. «*La censure n'est pas la mutilation du spectacle, elle est le spectacle. Le code est le message. Il désigne l'absolu en le cachant: c'est ce qu'ont toujours fait les religions.*»

Un altro itinerario per la città ci porta davanti al grande magazzino Sogo, dove al settimo piano si tiene una mostra dei tesori del Vaticano. A Josankei, nell'isola di Hokkaido, un'altra mostra narra un'altra fascinazione

verso il sacro, dedicata alla sessualità, con l'allestimento di diverse sculture di organi sessuali maschili di varie dimensioni. La seconda parte del museo esibisce fotografie di coppie di animali ritratte nel momento dell'accoppiamento.

Tempio di Kiyomizu a Kyoto. Qui il 25 settembre di ogni anno si tiene una cerimonia consacrata al riposo delle anime delle bambole rotte. Diverse decine di astanti assistono, muti o in preghiera, al rogo di alcuni pupazzi. Ma i riti d'ispirazione animista in Giappone sono frequenti e vengono dedicati persino agli oggetti più banali della vita quotidiana: gli abachi, i pennelli, i chiodi arrugginiti.

«Il m'écrivait que sur les images de Guinée-Bissau, il faudrait mettre une musique du Cap-Vert. Ce serait notre contribution à l'unité rêvée par Amilcar Cabral». Le immagini che vediamo del piccolo paese africano, situato tra Senegal e Guinea, liberatosi dall'occupazione portoghese solo a metà degli anni Settanta, sono quelle di un paese povero. Ecco il molo di Pidjiguiti, dove nel 1959 i portoghesi massacrarono più di cinquanta lavoratori in sciopero (evento che diede inizio alla guerra di liberazione), ora privo di ogni traccia di quel tragico episodio. Ci sono uomini che lavorano stancamente al porto, donne che frequentano i mercati della capitale. *«Mon problème personnel était plus circonscrit: comment filmer les dames de Bissau?»* La macchina da presa si perde dietro ai volti di giovani donne di colore, simulando una sorta di rituale della seduzione, di sguardi rubati, lanciati, scambiati. *«Je la vois - elle m'a vu - elle sait que je la vois - elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi - et pour finir le vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25 de seconde, le temps d'une image».*

Statua del cane Hachiko, davanti alla stazione di Shibuya. Decine di persone si avvicinano alla statua, la accarezzano, posano confezioni di sushi o gallette di riso per garantirne la nutrizione. La sua storia di fedeltà è nota in tutto il mondo, ma esistono altri episodi come quelli di Hachiko a Tokyo. Nei centri commerciali, è tutto un proliferare di oggetti tecnologici: robot e automi in modo particolare. Uno assomiglia a John Kennedy e serve per reclamizzare la moda del momento, ispirata appunto al celebre presidente degli Stati Uniti. Nella piazza di Yūrakuchō dove si trovano anche gli uffici della Tōhō, Mr. Asao, esponente del partito patriottico giapponese, tiene un comizio denunciando un complotto comunista mondiale. Dall'altra parte della strada invece è un gruppo di giovani militanti di sinistra che compie attività di volantinaggio per sensibilizzare la popolazione sulle sorti di Kim Dae Jung, attivista coreano arrestato a Tokyo dai servizi segreti e ora a rischio di condanna a morte.

A Narita, città della prefettura di Chiba, a una settantina di chilometri dal centro di Tokyo, si svolge una manifestazione in ricordo delle vittime che in quel luogo negli anni sessanta hanno perso la vita per cercare di impedire (inutilmente) la costruzione di un aeroporto. Le immagini di quelle proteste, con gli scontri tra manifestanti e poliziotti, sono state «sintetizzate» da Yamaneko Hayao, amico dell'operatore: *«Il m'a montré les bagarres des Sixties traitées par son synthétiseur. Des images moins menteuses, dit-il avec la conviction des fanatiques, que celles que tu vois à la télévision. Au moins elles se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible».* Il sintetizzatore di Yaneko si chiama «La Zona» in omaggio al film *Stalker* di Andreij Tarkovskij.

A Shinjuku, tutti i weekend, i giovani di Tokyo si radunano per vedere, su maxischermi, concerti di musica rock. Sono tra i pochi giovani che conoscono un segreto che gli adulti sono bravi a celare: la giovinezza non è la rampa di lancio per la vera vita. Altri adolescenti sono consapevoli di questo segreto e sono coloro che partecipano alle sessioni pubbliche nel parco Harajuku (Distretto di Shibuya), del *Takenoko-zoku*. Si tratta di adolescenti vestiti con abiti sgargianti e pettinature che ricordano quelle americane degli anni Cinquanta, che ripetono movimenti di danza improvvisati e stabiliti da altri coetanei.

«Un jour, il m'écrit: «Description d'un rêve... De plus en plus souvent mes rêves prennent pour décor ces grands magasins de Tokyo, les galeries souterraines qui les prolongent et qui doublent la ville. Un visage apparaît, disparaît,

une trace se retrouve, se perd, tout le folklore du rêve y est tellement à sa place que le lendemain, réveillé, je m'aperçois que je continue de chercher dans le dédale des sous-sols la présence dérobée la nuit précédente. Je commence à me demander si ces rêves sont bien à moi, ou s'il font partie d'un ensemble, d'un gigantesque rêve collectif dont la ville tout entière serait la projection». La descrizione del sogno e del risveglio markeriano è collegata a immagini registrate nei centri commerciali, nelle vie d'accesso alle fermate della metropolitana, davanti alle vetrine dei negozi, sulle scale mobili. E poi vediamo i treni, popolati da uomini e donne che sbadigliano, leggono, si distraggono e soprattutto dormono sui sedili o in piedi, vivendo frammenti di sogni in attesa del risveglio. E ancora le folle che escono dalle stazioni del metrò, che offrono della città una «*image vulgaire, [...], surpeuplée, mégalomane, inhumaine*». Sono poi gli schermi dei televisori che a decine si possono trovare, in esposizione e in vendita, nei negozi di elettrodomestici ad attirare l'attenzione di Sandor; schermi televisivi ma anche i loro anonimi spettatori, tra i più poveri in Giappone perché non si possono permettere di comprarne uno. In questo vagabondaggio per i luoghi pubblici di Tokyo non possono mancare i videogiochi, presenti in tutti i locali, con il loro inconfondibile sottofondo musicale. Yamaneko Hayao, amico Sandor, inventa videogiochi, ad esempio elaborando configurazioni elettroniche dei *burakumin*, una minoranza etnica giapponese da sempre discriminata, nel gradino più basso della scala sociale, in qualche modo paragonabile ai paria indiani. «*Ils sont des non-personnes, comment les montrer sinon sous la forme de non-images?*». Ma anche il celebre videogioco Pac Man rappresenta la condizione umana pur senza cercarne una raffigurazione di carattere mimetico. «*Il représente à leur juste dose les rapports de force entre l'individu et l'environnement, et il nous annonce sobrement que s'il y a quelque honneur à livrer le plus grand nombre d'assauts victorieux, au bout du compte ça finit toujours mal*».

Immagini di una ricorrenza funebre (la morte di un panda) si legano ad altre in cui una giraffa viene uccisa da un cacciatore e muore esangue a terra. Ben presto sopra di lei volano gli avvoltoi che ne mangiano le carni. Siamo tornati nella Guinea-Bissau nell'arcipelago delle isole Bijagos. Sandor rilegge la storia di Amílcar Cabral, il rivoluzionario che ha guidato la lotta per l'indipendenza dal Portogallo, quella del fratellastro Luiz che, dopo alcuni anni, è diventato presidente del piccolo stato africano. Compagno immagini, realizzate in condizioni diverse, della guerriglia guineana e capoverdiana (alcune in bianco e nero, altre a colori), e poi quelle di una cerimonia militare, a Cassaca, il 17 febbraio 1980. I protagonisti, l'anno successivo, saranno l'uno nemico dell'altro: Luiz Cabral, il presidente, l'uomo che decora, finirà in prigione e poi in esilio, il comandante Nino, l'uomo decorato, conquisterà il potere, ma subirà a sua volta dei complotti.

Immagini sintetiche di una cantante. «*Je vous écris tout ça d'un autre monde, un monde d'apparences. D'une certaine façon, les deux mondes communiquent. La mémoire est pour l'un ce que l'Histoire est pour l'autre. Une impossibilité. Les légendes naissent du besoin de déchiffrer l'indéchiffrable. Les mémoires doivent se contenter de leur délire, de leur dérive*». Siamo nel laboratorio di Yamaneko, davanti alla sua macchina «La Zona».

«*Il m'écrivait qu'un seul film avait su dire la mémoire impossible, la mémoire folle. Un film d'Hitchcock: Vertigo*». Sandor ora è in pellegrinaggio nei luoghi dove è stato realizzato il film, a San Francisco. Visita il fioraio Podesta Baldocchi, dove James Stewart spia Kim Novak («o era l'inverso?»), le colline della città dove Scottie pedina in auto Madeleine, il cimitero della Missione Dolores, il museo de la Légion d'Honneur. L'albergo vittoriano dove Madeleine sparisce non esiste più, ma c'è ancora la sequoia nel parco nazionale Muir Woods, così come la Missione cristiana dove si svolgono le ultime sequenze del film. Tutto era già presente prima dell'arrivo della troupe e ora è gelosamente conservato tranne la falsa torre sulla quale Scottie sale nonostante le vertigini. Anche la baia di San Francisco è ancora presente, ovviamente, di cui vediamo lo scorcio del Golden Gate Bridge.

Ritornano immagini dell'Islanda, questa volta però è un paesaggio vulcanico quello che si para innanzi allo spettatore. Poi altre inquadrature, quasi tutte di luoghi naturali, si susseguono l'una dopo l'altra senza possibilità d'identificazione toponomastica: un sentiero di campagna, una riserva di uccelli, una spiaggia, un porto, le strade e i palazzi di San Francisco, un punto panoramico sulla baia. La voce narrante racconta che Sandor coltiva l'idea

di un film di fantascienza. Storie di extraterrestri che visitano il nostro pianeta, anzi no, di un uomo che giunge dal futuro, dal 4001, tempo in cui il cervello umano è utilizzato nel suo massimo potenziale e in cui la memoria si è fatta totale, dunque anestetizzata. Se tutti hanno ormai perso i ricordi di un tempo considerato preistorico, c'è un uomo che invece ha perso la capacità di dimenticare. Cerca di comprendere, viaggiando nel tempo dentro uno scafandro sporco, il malessere che pervade il nostro tempo, ma è ancora percepibile la ragione per cui ci si emoziona davanti a un ritratto o per un ciclo di melodie di Mussorgsky. *«L'idée que le malheur ait existé dans le passé de sa planète lui est aussi insupportable qu'à eux l'existence la misère dans leur présent»*. Un film, racconta Sandor, che non farà mai, ma che gli consente di collezionare luoghi e viaggi. *«Pourtant j'en collectionne les décors, j'en invente les détours, j'y dispose mes créatures favorites, et même je lui donne un titre, celui des mélodies de Moussorgski justement: Sans soleil»*.

Okinawa. Mercato del pesce di Itoman. Nell'isola conquistata dagli americani il 15 maggio 1945 vivono le popolazioni Ryukyu. Qui la memoria del passato e del sapere magico è affidata alle donne, come d'altronde avviene anche nell'arcipelago delle Bijagos. Ogni comunità ha una sua sacerdotessa, la Noro, che presiede a tutti i riti a eccezione dei funerali. Le immagini ci mostrano uno di questi riti. Un gruppo di anziani locali sale su una collina e si raduna sotto una tettoia di legno dove si celebra il rito di purificazione. Sandor racconta alcuni episodi della Seconda Guerra Mondiale, la difficoltà degli americani a conquistare l'isola e poi la sua conquista e occupazione. *«L'île se rende et bascule dans le monde moderne. Vingt-sept ans d'occupation américaine, le rétablissement d'une souveraineté japonaise contestée, à deux kilomètres des bowlings et des stations-service la Noro continue de dialoguer avec les dieux»*. La cerimonia che Marker filma, se si crede alle parole della voce narrante, è l'ultima che viene celebrata. C'è un senso di sconforto: non ci saranno più officianti che potranno mettersi in contatto con gli Dei del mare dopo la morte della sacerdotessa.

Sulla macchina sintetica di Yamaneko, intanto, scorrono altre macchie di colore che faticosamente e lontanamente assumono forme e contorni riconducibili a oggetti o luoghi: sono materiali di repertorio sofisticati che documentano Pearl Harbour, gli attacchi kamikaze, la guerra, le bombe, le parate militari. Sandor racconta che non tutti i kamikaze erano volontari o fanatici. Uno di questi, Ryouji Uebara, ha lasciato una lettera straziante e, insieme, lucida, prima di partire per la sua missione: *«J'ai toujours pensé que le Japon devait vivre librement pour vivre éternellement. Ça peut paraître idiot à dire aujourd'hui, sous un régime totalitaire... Nous autres, pilotes-kamikaze, nous sommes des machines, nous n'avons rien à dire, sinon supplier nos compatriotes de faire du Japon le grand pays de nos rêves»*.

Ora Krasna è sull'isola di Sal, nell'arcipelago di Capo Verde. Riprende il villaggio di Santa Maria, il suo cimitero, il deserto, l'Oceano. Sal è un luogo di passaggio, dove si trova l'unico aeroporto internazionale della zona, l'Almicar Cabral, e dove dunque è necessario atterrare se si arriva dall'Europa o da altre destinazioni. Tra banchi di sabbia e di sale, e inframmezzato da brevi riprese di Tokyo e dell'Île de France (dove vive una colonia di emu), spunta, nella parte meridionale dell'isola, un faro a petrolio che ricorda la torre del castello in rovina di Montepilloy, dove è stata imprigionata Giovanna D'Arco. Intanto i due cani dell'uomo corrono lungo l'arenile, rincorrendosi l'un l'altro. Quello è il giorno in cui inizia l'Anno del Cane, secondo il calendario cinese.

Anche in Giappone inizia l'Anno del Cane. I templi sono ricolmi di persone che vengono a pregare alla «giapponese», *«une prière qui se glisse dans la vie sans l'interrompre»*. Le immagini degli abitanti di Tokyo che lanciano monete, pregano e riprendono a camminare spinge l'operatore a restituirci una delle riflessioni più importanti delle sue lettere: *«Perdu au bout du monde, sur mon île de Sal, en compagnie de mes chiens tout farauds, je me souviens de ce mois de janvier à Tokyo, ou plutôt je me souviens des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo. Elles se sont substituées maintenant à ma mémoire, elles sont ma mémoire. Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas, comment faisait*

l'humanité pour se souvenir». Le immagini si sostituiscono alla memoria, diventano la memoria, diventano l'unico mezzo di accesso alla memoria e al passato, secondo una determinazione che farà propria anche Wim Wenders.

Il 15 gennaio, in Giappone, è il «giorno dei vent'anni». Tutte le ragazze che compiono venti anni partecipano a una sorta di rito tradizionale. La municipalità distribuisce regali, agende, promemoria, convoca le ragazze in luoghi pubblici (palazzetti dello sport o altri luoghi di raduno) per spiegare loro come si può essere una brava cittadina, una buona madre, una moglie fedele. In cambio le ragazze possono compiere telefonate gratuite ad amici e parenti. Gennaio è anche il mese in cui le donne tirano fuori dagli armadi i *kimono* invernali, spesso con il collo di pelliccia. Ogni angolo della città è pieno di accostamenti contrastanti: uomini in giacca e cravatta e donne che esibiscono il loro abito tradizionale.

Alla fine delle celebrazioni del nuovo anno c'è chi raccoglie gli addobbi, gli ornamenti e i decori della festa per celebrare il *Dondo-yaki*, una benedizione scintoista dedicata a macerie e scarti: anch'esse hanno diritto ad una preghiera prima di sparire. Intanto un gruppo di bambini cammina in cerchio attorno alle fiamme, sbattendo per terra un bastone per fare fuggire le talpe. Ricompaiono, un'ultima volta, i tre bambini islandesi. Ora però si vede anche la città di Heimaey. Le immagini riprese dall'operatore Haroun Tazieff subito dopo l'eruzione del vulcano, con le case e le strade ricoperte da diversi metri di polvere vulcanica, spingono Krasna a un'amara riflessione. *«J'ai regardé ces images, et c'était comme si toute l'année venait de se recouvrir de cendres»*. Si vedono i tetti delle abitazioni che spuntano dalla distesa di cenere, un gatto che corre lungo la strada. Altri gatti, questa volta di ceramica, a ornamento del Tempio dei Gatti in Giappone, ritornano a fare capolino.

Queste e molte altre immagini del film entrano in un'ultima spirale del tempo e diventano materiale per «La Zona», sintetizzate e trasformate in luccichii di immagini, graffiti semi-astratti, motivi psichedelici. La macchina di Yamaneko «sintetizza» – è proprio il caso di dirlo – la riflessione sulla memoria portata avanti dal film. Sandor, tramite la lettrice, afferma: *«Son langage me touche parce qu'il s'adresse à cette part de nous qui s'obstine à dessiner des profils sur les murs des prisons. Une craie à suivre les contours de ce qui n'est pas, ou plus, ou pas encore»*. E poco dopo sull'immagine sintetizzata della donna della Guinea che guarda in macchina la voce femminile conclude la sua narrazione *«Il m'écrit du Japon, il m'écrit d'Afrique. Il m'écrit que maintenant il peut fixer le regard de la dame du marché de Praia, qui ne durait que le temps d'une image. Y aura-t-il un jour une dernière lettre?»*

Caratteristiche del film: evidenze dell'alterità

- **Lettere, letture, commenti.** Uno dei meccanismi più interessanti di costruzione di una complessa relazione con la diversità culturale presente in *Sans soleil* va individuato nel gioco narrativo di impostazione epistolare messo in atto da Marker. La donna che legge le lettere ricevute dal cameraman Sandor Krasna, alter ego del regista Marker, impegnato a girare il mondo per cercare di realizzare un film, pone in essere una serie di filtri culturali che anestetizzano l'immagine o meglio contribuiscono a stratificarne i significati non accontentandosi del valore testimoniale che esse hanno. Come in *Lettre de Sibérie*, la strategia enunciativa adottata consente di articolare una narrazione di stampo prettamente saggistico che tende a sfruttare le potenzialità argomentative del montaggio. Durante il film si assiste spesso a giustapposizioni d'inquadrature o di sequenze a dir poco imprevedibili (si pensi alla sequenza ambientata nel museo della sessualità), motivandone l'effetto non per ragioni di ordine concausale ed evenemenziale, ma come supporto alle gibbosità del pensiero e al ritmo della scrittura/lettura. È una trasformazione del pensiero in esperienza e viceversa.
- **Il «dépayés», i riti dello spaesamento.** *Sans soleil* è performance del disorientamento, dispersione ai quattro angoli del mondo, perdita di centro, peregrinazione, tensione centrifuga,

vertigine odeporica, *flânerie* benjaminiana come ricorda Dyotte³⁷. Non è solo un viaggio. È un accumulo di vagabondaggi senza itinerario, un rimbalzare da un continente all'altro del pianeta, uno smarrirsi e un ritrovarsi continuo, senza concedere possibilità di asilo né radicamento in un determinato luogo. Tale sensazione di estraneità trova eco e risonanza nel continuo imbattersi e immergersi in riti sociali di altre società (quelle giapponesi e africane in modo particolare) dal momento che ci si imbatte in eventi culturali senza che siano prodotte le informazioni per comprendere il significato di un determinato gesto, esplicitate le ragioni profonde di una sequenza di movimenti, illustrata la storia che accompagna il cristallizzarsi di una ritualità. Sandor Krasna non arresta mai il cammino, la parola, lo sguardo né ferma la macchina da presa innanzi alla realtà in cui si imbatte, in un bulimico tentativo di rappresentare l'invisibile (il radicamento, l'identità, il senso) attraverso un surplus di immagini³⁸.

- **«I film nel film».** Anche in questo caso, come in altri, ci sono diversi film che entrano «dentro» il film principale, come specchi che moltiplicano le finzioni, i linguaggi espressivi, i tentativi di comprensione dell'esistente. C'è naturalmente il film di fantascienza che l'operatore vorrebbe realizzare, il cui soggetto ci viene raccontato a grandi linee nelle lettere che egli spedisce alla sua destinataria segreta. Ci sono i brani di film realizzati da altri documentaristi e che Marker utilizza in alcune sequenze ambientate in Africa, senza che vi sia un'esplicitazione in fieri (ma solo nei titoli di coda) della diversa provenienza e della diversa «autorialità». C'è ovviamente *Vertigo*, il cui pellegrinaggio nei luoghi delle riprese a San Francisco è anche un modo per ritornare sui temi del doppio, della vertigine, dello spaesamento. Ci sono le immagini di repertorio della Seconda Guerra Mondiale o di manifestazioni di protesta degli anni Sessanta virate elettronicamente dall'artista Yamaneko Hayao in quadri quasi astratti. E così via. Questa moltiplicazione dei riferimenti cinematografici, il continuo rinvio ad altre storie, ad altri autori, ad altre intenzionalità, pone una serie di questioni anche sul fronte della relazione con l'alterità e la diversità culturale. Ci pare, infatti, che gli spunti meta-filmici siano un modo efficace per tradurre in strategie narrative la difficoltà di costruire una sola storia, di erigere un solo sguardo, di accontentarsi di una sola rappresentazione dell'altro³⁹.
- **L'immagine sintetica, la finzione della «Zona».** Il sintetizzatore di immagini di Yamaneko ha altri elementi di richiamo per il nostro studio. Intanto ha un nome che non accidentalmente rimanda a un celebre film di Tarkovskij, *Stalker*: come la Zona tarkovskijana rappresentava un luogo inaccessibile, impalpabile, apparentemente naturale e non pericoloso, dove però non vigono le stesse leggi fisiche del «mondo reale», centro gravitazionale per le tentazioni umane, territorio dentro il quale è difficile orientarsi e impossibile muoversi in maniera lineare, anche l'immagine elettronica e/o digitale, priva del valore di calco dell'immagine fotografica, si presenta come punto configurativo inaccessibile al reale, anch'esso spazio in cui si possono manifestare tentazioni di onnipotenza, terreno di simulazione, bussola rotta, stato di pura alterità. Virare, alterare, sofisticare

³⁷ Cfr. E. Dyotte, *Deplacements. Pour une circulation de l'expérience. Autour de "Sans soleil" de Chris Marker*, «Cinemas», Vol. XVII, n. 1, Autunno 2006, pp. 58-82.

³⁸ C. Marker, *Le Dépayés*, Parigi, Herscher, 1982.

³⁹ Per un approfondimento su questo aspetto si veda, tra gli altri: D. Montero, *Film also Ages. Time and Images in Chris Marker's "Sans soleil"*, «Studies in French Cinema», Vol. VI, n. 2, 2006, pp. 107-115.

le immagini è un modo per renderle paradossalmente meno menzognere. Come ha modo di affermare Marker tramite il commento sonoro, le immagini di Yamaneko si offrono solo come pure immagini, non come quelle della televisione che invece si offrono come forma traduttiva e compatta di una realtà sempre più inaccessibile. L'«altro», sembra dirci Marker, tramite la lettrice, tramite Krasna, tramite Yamaneko, è accessibile attraverso la finzione e la falsificazione palese e manifesta⁴⁰.

⁴⁰ A tal proposito si veda: R. Barr, 'Wandering with Precision'. *Contamination and the Mise-en-scène of Desire in Chris Marker's "Sans soleil"*, «Screen», Vol. XLV, n. 3, Autunno 2004, pp. 173-189.

Tokyo-Ga e Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten

Nella primavera del 1983, Wim Wenders viene invitato a Tokyo in occasione di una retrospettiva sul cinema tedesco. In quel periodo egli sta lavorando a *Paris Texas*. Ha pressoché ultimato la sceneggiatura, compiuto i sopralluoghi, individuato gli attori e la troupe ed è quasi pronto per il *tournage*⁴¹. L'invito nella capitale giapponese si rivela un buon diversivo per rendere «produttivo» il tempo di attesa che lo separa dal primo ciak. Come già avvenuto in passato, Wenders decide di approfittare del relativamente lungo soggiorno in Giappone – la retrospettiva dura una settimana e gli impegni «ufficiali» si risolvono in appena due incontri con il pubblico – per realizzare una sorta di diario audiovisivo di viaggio. Non è la prima volta che Wenders si misura con il documentario odepotico. Un paio di anni prima ad esempio aveva firmato *Reverse Angle NYC March'82*, un film sulla città di New York. A differenza di *Reverse Angle* e di altri documentari wendersiani, *Tokyo-Ga* non ha il supporto di una produzione cinematografica o televisiva e si predispone, almeno inizialmente, come un'opera personale, artigianale, priva degli obblighi e delle costrizioni che i film su commissione impongono.

Per realizzare le riprese Wenders porta con sé Edward Lachman, direttore della fotografia americano, con il quale si propone di cercare le tracce della presenza di uno dei registi giapponesi cui si sente intimamente più legato, Ozu Yasūjiro, morto una ventina di anni prima, cantore di una Tokyo tradizionale, a misura di uomo e di famiglia, molto lontana dal modello urbano postmoderno verso il quale si è invece indirizzata, progressivamente, la capitale nipponica. Oltre a raccogliere diverso materiale audiovisivo nelle sue peregrinazioni notturne e diurne per la metropoli, Wenders organizza anche due interviste con due storici collaboratori del cineasta di *Viaggio a Tokyo*: Ryu Chishu, uno dei suoi attori preferiti, e Atsuta Yuharu, suo ultimo operatore di macchina e direttore della fotografia. Il proposito è quello di farsi raccontare dai due ex colleghi di Ozu, i suoi metodi di lavoro, il suo modo di relazionarsi con la troupe, i segreti della sua leggerezza e universalità. Wenders si fa accompagnare sulla tomba del maestro, cerca di riprendere alcune delle immagini tipiche di Ozu, come i treni, gli interni delle case, i bambini che giocano, scoprendo ben

⁴¹ Per un approfondimento sulla storia produttiva del film si rinvia a: P. GREEN, *Germans abroad*, «Sight & Sound», Vol. LVII, n. 2, 1988, pp. 126-130; S. FRANCA DI CELLE (a cura di), *Wim Wenders*, Milano, Il Castoro, 2007.

presto di confrontarsi con un proposito irrealizzabile, data la radicale trasformazione urbana della metropoli tokyota.

Il mio viaggio a Tokio non aveva nulla del pellegrinaggio. Ero solo curioso: avrei trovato ancora qualche traccia? Forse qualche immagine o qualcuno che l'aveva conosciuto o forse Tokio era tanto cambiata dalla morte di Ozu da non poterla più riconoscere? [...]. Fu un bambino nel metrò che rifiutandosi di proseguire il cammino con la madre mi fece intuire di nuovo perché le immagini di Tokio parevano riflettere il mio stato sonnambolico. Ancor prima di andarci mi ero fatto un'immagine di Tokio che avevo dedotto dai film di Ozu. Mai un'altra città e i suoi abitanti mi erano stati così vicini, era proprio questa intimità che io andavo a cercare. Nel bambino della metropolitana avevo voluto riconoscere uno dei tanti ragazzini sporchi dei film di Ozu. Ma forse ero venuto a riscoprire qualcosa che non esisteva più⁴².

La presenza d'immaginari di alterità e di esotismo che precedono il viaggio e che poi sono inutilmente ricercati una volta giunti in città, lega l'esperienza di Wenders a quella di altri cineasti odepóricos. Ciò che differenzia questo viaggio da altri viaggi è la ragione che spinge a mettersi in cammino. In Malle, Marker o Pasolini si cercano riscontri a fantasie esotiche infantili, ovvero si desidera e si anela il contatto con una realtà assolutamente e irriducibilmente «altra», in Wenders il viaggio in Giappone nasce dal desiderio di ritrovare una familiarità, un sentimento di appartenenza e di accoglienza, un luogo protetto e domestico, che egli individua nella levigatezza delle pellicole di Ozu. La presenza di Wenders in una delle città più avveniristiche della terra (almeno in quel preciso momento storico) si trasforma da possibile esperienza nostalgica e blandamente malinconica in occasione per sviluppare una più stringente riflessione sui cambiamenti che subiscono i paesaggi urbani, i modelli di vita, le forme di cittadinanza con l'avvento di una società mondializzata di stampo postindustriale e consumista all'interno della quale la proliferazione delle nuove tecnologie, dei nuovi media, di nuovi modi di intrattenimento sociale e individuale gioca, un ruolo importante, se non decisivo in questo scarto epistemico. Di più. La Tokyo postmoderna ripresa da Wenders, con lo scolorire di ogni parentela e vicinanza con la Tokyo ordinata di Ozu (così almeno crede il cineasta tedesco) diventa luogo dove mettere in questione la stessa idea di immagine in movimento, dove interrogarsi sul futuro del cinema, dove ragionare sul concetto di autorialità cinematografica che già nei primi anni Ottanta inizia a subire i primi attacchi concettuali.

⁴² Una parziale pubblicazione del testo di commento di *Tokyo-Ga* si trova in P. F. Colusso, *Wim Wenders. Paesaggi, luoghi, città*, Torino, Testo & Immagine, 1998, p. 69-75

A Tokio, nel bailamme cittadino ho percepito con la massima chiarezza che «l'immagine reale» di questa città potrebbe anche essere elettronica, e non solo una delle mie sacre immagini di celluloidi. Nel suo precipuo linguaggio, la telecamera riprendeva Tokio in una maniera del tutto consona a questa città. Ero di stucco. Il linguaggio visivo non era affatto prerogativa del cinema! Non bisognava forse ripensare tutto? Tutti i concetti di identità, immagine, linguaggio, forma e assieme anche quello del lavoro di autore? I nostri futuri autori non sarebbero forse stati gli artefici di spot pubblicitari e videoclip, gli inventori dei giochi elettronici o di linguaggi per computer? Tremendo...⁴³.

Il brano merita un commento più approfondito perché qui Wenders fa vedere di non essere disposto a rinunciare al concetto di «autore», ma di essere, altresì, consapevole che ne vada come minimo ampliato il campo di utilizzo, assegnandolo ad esempio a chi si occupa di altri linguaggi espressivi o altre forme performative di interazione con l'esistente. Una trasformazione significativa dell'immaginario romantico con cui è ammantato il costruito. A ogni buon conto, Wenders confronta la sua riflessione sul futuro (funesto) del cinema con quella di altri due «autori» specializzati nel cinema in/di viaggio: Chris Marker, anch'egli a Tokyo per girare *Sans soleil* e Werner Herzog, anch'egli invitato a Tokyo per presentare i film della retrospettiva cinematografica.

Tornando alla ricostruzione del progetto produttivo, Wenders racconta in alcune interviste che le riprese durano più della settimana inizialmente prevista, poiché si rivela più complesso del previsto organizzare le sedute di ripresa con Ryu Chishu e Atsuta Yuharu, allertati pochi giorni prima dell'arrivo del regista a Tokyo. Nell'attesa di procedere con le interviste, Wenders e Lachman vagabondano per la città, tra sale di *pachinko*, parchi pubblici visitati da giovani, stadi di baseball, fabbriche manifatturiere. L'insieme del materiale girato e prodotto viene però accantonato per diversi mesi.

Ho avuto la possibilità di visionare il «girato» di *Tokyo-Ga* soltanto molto tempo dopo, alla fine delle riprese di *Paris, Texas*. All'inizio ho cercato di montare i due film contemporaneamente, ma ho dovuto rinunciare quasi subito. Così ho rimandato il montaggio di *Tokyo-Ga* che è stato fatto due anni dopo il completamento delle riprese. In quell'occasione mi sono reso conto che il montaggio di un documentario è più difficile di quello di un film di fiction. Ritrovare la logica delle immagini, dare al tutto una forma coerente, è infatti assai più arduo. Ci sono voluti molti mesi, era come se non potessimo più ristabilire le proporzioni tra «girato» e «montato». È stato soprattutto difficile ritrovare

⁴³ W. Wenders, *L'atto di vedere*, Milano, Ubulibri, 1992, p. 80.

il senso di inquadrature girate due anni prima: avevo perso contatto con esse, come se fossero immagini realizzata da qualcun altro⁴⁴.

Il sentimento di spaesamento provato dal regista viaggiatore in terra straniera si somma così a quello del cineasta che, al banco di montaggio, si sente distante dalle immagini che deve giustapporre, non ricordando più il senso, il colore, i sotto-testi delle inquadrature realizzate anni prima. Un doppio disorientamento che non può non avere ripercussioni sulla riflessione metafilmica che il documentario propone e che – semplificando molto – riguarda la natura non analogica e intimamente manipolativa dell'immagine elettronica, i suoi possibili effetti sulla memoria individuale e sociale (una memoria che se si basa su immagini adulterabili è essa stessa adulterabile), i suoi possibili effetti sul processo creativo, sulle modalità di coinvolgere lo spettatore, sulla difficoltà stessa di ritrovare uno spettatore anch'esso disseminato e disarticolato nelle tante possibili forme di fruizione degli audiovisivi.

Abbiamo anticipato alcuni dei ragionamenti wendersiani sull'alterità – che ripeteremo brevemente nella sezione apposita di queste schede di approfondimento – perché sono alla base di un secondo progetto di documentazione che si colloca a pochi anni di distanza da *Tokyo-Ga* e che istituisce fertili legami con il diario di viaggio tokyota. Ci riferiamo a *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* (in italiano *Appunti di viaggio su moda e città*), cortometraggio che Wenders gira in tre momenti diversi: a Tokyo nell'estate 1988 e nell'inverno 1988-89 e a Parigi nella primavera del 1989. Si tratta di un lavoro su commissione del Centre George Pompidou che in previsione di una manifestazione dedicata a Yamamoto Yohji, stilista di fama mondiale grazie al suo marchio Y-3. L'istituzione parigina propone a Wenders di realizzare un documentario biografico/agiografico sullo stilista. L'opera – su cui non ci soffermiamo solo perché estranea al periodo di tempo che si è deciso di considerare – consente al cineasta di ritornare sulle riflessioni già fatte in occasione di *Tokyo-Ga* aggiungendovi alcune ponderazioni sulle somiglianze che esistono tra il mondo del cinema e quello della moda, entrambi linguaggi che si muovono in un territorio espressivo sfumato che tiene insieme e separa realtà e apparenza, creazione e industria, tecnologia e tradizione. Lo aiutano a procedere in questo personale viaggio nel presente e nel futuro del cinema tanto le riprese della città di Tokyo, quanto le risposte dello stilista alle domande poste dal regista tedesco. Ancora una volta

⁴⁴ C. Biarese, F. Solinas, *Europa Cinema 88. V mostra del cinema europeo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1988, p. 303. (scheda da catalogo).

ciò che interessa Wenders è il tipo di relazione che egli può istituire con un altro artista (Ozu nel primo film, Yamamoto nel secondo), una relazione che diventa innesco per una riflessione sul ruolo, il lavoro, la funzione dell'autore e sul rapporto che s'istituisce tra momento della creazione e la sua messa in forma, tra intenzionalità e la sua messa in atto. Cinema e moda, come molti altri linguaggi espressivi, condividono l'attenzione per gli spazi urbani, per le tradizioni del passato, per il rigore della forma, per i volumi, i corpi, i movimenti. Condividono soprattutto le radicali trasformazioni che l'evoluzione tecnologica e la trasformazione delle filiere produttive impongono al gesto e alla teorizzazione estetica.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Tokyo-Ga è realizzato esclusivamente nella capitale nipponica. Sono relativamente pochi i luoghi che sono riconoscibili nel documentario e sono in gran parte gli stessi mostrati da Marker in *Sans soleil*. Il quartiere Shinjuku, la Tokyo Tower, il parco Harajuku, alcune stazione dei treni o della metro (tra cui quella di Kita-Kamakura vicino alla quale sorge il cimitero dove sono custodite le spoglie di Ozu).

Sinossi

Sui titoli di testa di uno dei film più celebri di Ozu, *Viaggio a Tokyo*, la voce narrante di Wim Wenders racconta quanta importanza abbia ricoperto questo autore giapponese nella sua formazione professionale e nella sua storia di giovane spettatore. I film di Ozu – ci dice Wenders – raccontano sempre la stessa storia, che coinvolge sempre le stesse persone che vivono sempre nella stessa città: Tokyo. *«I film di Ozu – precisa in voice over – descrivono la trasformazione della vita in Giappone, parlano del lento declino della famiglia giapponese e quindi anche del declino dell'identità nazionale, senza contestare il nuovo [...] ma avvertendo un forte senso di nostalgia per i valori che si perdono tutti insieme nello stesso momento»*. Dopo la visione di una delle prime sequenze di *Viaggio a Tokyo*, lo schermo diventa nero e Wenders prosegue nelle sue riflessioni introduttive al film, descrivendo il suo «viaggio a Tokyo». Non un pellegrinaggio ma il vagabondaggio di uno spettatore curioso di scoprire se nella Tokyo degli anni Ottanta restano tracce e profili della Tokyo descritta da Ozu nei suoi film. Wenders ammette, contemporaneamente, di aver perso la memoria di quel viaggio. *«Non ho più il minimo ricordo – prosegue mentre compaiono i titoli di testa di Tokyo-Ga – non ricordo più niente. So che sono stato a Tokyo, so che era la primavera del 1983, questo lo so. Avevo una cinepresa e ho filmato. Quelle immagini esistono e sono diventate la mia memoria. Ma continuo a pensare che se fossi stato lì senza cinepresa ora potrei ricordare meglio»*.

La città si presenta in tutto il suo profilo avveniristico. Un treno dal disegno sinuoso sfreccia in una stazione della metropolitana, un altro attraversa la città mentre sullo sfondo compaiono decine di grattacieli caratterizzati dalla presenza di enormi cartelloni pubblicitari sui loro tetti. Si sentono rumori di traffico, musica elettronica. Subito dopo siamo dentro un giardino di ciliegi dove si trova un cimitero e dove un gruppo di lavoratori trascorrono la pausa pranzo. Poco più in là un gruppo di persone si fa fotografare e un padre riprende la sua famigliola con una grande videocamera. *«Tokyo era come un sogno e oggi le mie immagini mi appaiono come se fossero inventate, come*

quando dopo molto tempo ritrovi un pezzo di carta sul quale avevi trascritto un sogno alle prime luci dell'alba. Lo leggi meravigliato perché non riconosci niente come se il sogno appartenesse a un'altra persona». Le immagini successive si confrontano con il mondo patinato della pubblicità e degli stili di vita occidentali: ovunque ci sono cartelloni pubblicitari con modelli giapponesi vestiti all'occidentale o con réclame di cibi americani. Vicino all'ingresso di una stazione metropolitana, un bambino si rifiuta di seguire la madre, gettandosi per terra. Centinaia di persone scendono dalle scale mobili perfettamente lucidate della metro, salgono e si accalcano sui vagoni dei treni veloci.

Le prime inquadrature ambientate in una Tokyo notturna confermano quanto visto in precedenza, aggiungendo un elemento visivo in più: le luci delle insegne pubblicitarie che illuminano palazzi e strade e che trasformano la metropoli in una specie di luna park. La macchina da presa di Wenders entra in una sala di *pachinko*, gioco d'azzardo giapponese che consiste nel lanciare alcune sfere metalliche dentro un macchinario simile a un flipper. Per Wenders l'attività ricreativa è in qualche modo il sintomo di un'alienazione ipnotica dei cittadini tokyoti (vedi cap. 17). «Ero un giocatore tra i tanti e per questo ancora più solo» dice a un certo punto. In effetti, si vedono decine di avventori che trascorrono le ore nella sala giochi, lanciando con calma metodica e senza alcun apparente trasporto le sfere metalliche nella macchina. Un sistema di telecamere a circuito chiuso riprende i giocatori in tutti gli angoli delle sale da gioco moltiplicando all'infinito l'orizzonte ludico.

«Ho preso un taxi per andare in hotel». Le immagini della città ora sono riprese dal finestrino di un taxi. File di negozi scorrono lungo la strada senza soluzione di continuità, mentre le automobili invadono la carreggiata, anch'esse riprese in camera car. Appeso davanti al cruscotto del taxi c'è un piccolo monitor che riproduce immagini dei canali televisivi nipponici. Montate come un blob vediamo pubblicità varie, talk con politici, anime, quiz televisivi, pezzi di partite di baseball, scene tratte da film di *chanbara*. «Più la realtà di Tokyo mi colpiva come un torrente di immagini impersonali, dure, minacciose e persino inumane e più grandi – chiosa Wenders in voice over – e più potenti diventavano nella mia mente le immagini del mondo amoroso e ordinato della mitica città di Tokyo che conoscevo dai film di Yasujirō Ozu. Forse quello che non esisteva più era uno sguardo che sapesse creare ordine in un mondo disordinato, uno sguardo che sapesse rendere ancora il mondo trasparente. Forse un tale sguardo oggi non sarebbe più possibile nemmeno per Ozu se fosse vivo». Sistemato dentro la camera d'albergo del regista un altro televisore restituisce brandelli di altri programmi televisivi, tra cui si può vedere una pubblicità di intimo femminile e un western americano con John Wayne doppiato in giapponese e una bandiera nipponica a sostituire quella americana.

La sequenza successiva descrive l'incontro di Wenders con Chishū Ryū, attore feticcio di Ozu, presente come attore protagonista (spesso nel ruolo di un anziano padre) in quasi tutti i suoi ultimi film. L'uomo narra dei giorni in cui lavorava con il regista di *Il gusto del sakè*. Le sue risposte in giapponese sono solo parzialmente tradotte dalla voce di commento di Wenders. «Recitare per Ozu – dice l'attore – significava eseguire i suoi ordini, mettersi al suo completo servizio». Le inquadrature di Wenders, intanto, cercano di riprodurre lo stile visivo e compositivo di Ozu, mentre Ryū continua a rammentare gli episodi più indicativi dei *tournage*, le ripetizioni dei ciak, il suo senso di disagio e di inferiorità nei confronti del cineasta e degli altri attori, l'attenzione maniacale di Ozu per la messa in scena, i sentimenti di riverenza provati nei suoi confronti. Egli si sentiva «una pagina bianca nelle sue mani, un colore nella sua tavolozza».

L'attore giapponese ora cammina in una strada affollata. Alla fermata del treno si lascia fotografare da un gruppo di donne che l'hanno riconosciuto non per i ruoli nei film di Ozu, ma per quello in una celebre serie televisiva in onda in quel periodo. Il viaggio in treno serve per raggiungere il cimitero dove è stato sepolto Ozu situato a Kita-Kamakura, vicino a una stazione ferroviaria che compare in uno dei suoi film. Sulla lapide nera è presente un solo ideogramma: «Mu» ovvero «vuoto», «nulla».

Nel corso del viaggio di ritorno, sempre in treno, di notte, mentre la videocamera riprende il riflesso di un finestrino, il regista tedesco continua a riflettere «ad alta voce» questa volta soffermandosi sul concetto di realtà in relazione con il cinema. *«Ognuno sa da sé quello che significa la percezione della realtà. [...] E ognuno conosce la differenza enorme che spesso esiste tra le esperienze personali e la rappresentazione di quelle esperienze sullo schermo. Abbiamo imparato a considerare quell'enorme distanza che separa il cinema dalla vita come perfettamente naturale. Spesso restiamo a bocca aperta quando scopriamo qualcosa di vero o di reale in un film anche se è solo il gesto di un bambino sullo sfondo [...] È raro nel cinema di oggi scoprire qualcosa di reale, vedere persone o cose che si mostrano come sono veramente. La cosa veramente eccezionale nei film di Ozu, soprattutto negli ultimi, era vedere questi momenti di verità [...] una verità estesa che durava dalla prima all'ultima immagine».*

Ora siamo in una sala di *pachinko* chiusa. L'unica persona presente è il *kogichi*, «l'uomo dei chiodi», colui che ha il compito di spostare impercettibilmente i chiodini delle macchine per modificare il percorso delle sfere e dunque rendere imprevedibile il percorso delle biglie e, in definitiva, modificare la possibilità di vittoria della macchina. Intanto Wenders scende per le strade di Shinjuku, un quartiere pieno di locali. Colloca la sua macchina da presa in una via laterale priva di persone. Cambia la lente della macchina per mostrare quanta differenza ci sia tra le due immagini. La prima lente è quella che Wenders adoperava abitualmente per le sue riprese; la seconda invece è il 50 mm. abitualmente usato da Ozu.

Il giorno successivo siamo ancora nel parco pubblico già visitato in precedenza. Qui un gruppo di bambini gioca a baseball, una nonna porta in giro una nipotina, i fiori di ciliegio cadono sui viali alberati. Sul tetto di un grattacielo, intanto, si trova una palestra di allenamento per il golf a forma di anfiteatro o di stadio, frequentata da molti cittadini anche se nelle vicinanze non ci sono campi da golf ufficiali dove praticare la disciplina. La passione per questo sport, che contagia uomini e donne di ogni classe sociale, si deve – secondo Wenders – all'eleganza del gesto. L'obiettivo di imbucare in meno colpi possibili una pallina passa in secondo piano. Anche in questa palestra tutto sembra automatizzato. Le palline vengono collocate sulle postazioni da una macchina, i golfisti devono semplicemente colpirla senza preoccuparsi di nient'altro. All'ora di pranzo, il regista scende dal grattacielo per cercare un locale dove mangiare. Mentre vaga per le strade del quartiere egli nota come in tutte le vetrine dei ristoranti si possano ammirare riproduzioni verosimili e a grandezza naturale dei piatti presenti in menù, in modo che gli avventori possano vedere in «anteprima» quello che mangeranno.

Il giorno dopo Wenders visita una delle fabbriche dove si realizzano le «imitazioni» dei piatti. Gli operai che vi lavorano seguono un metodo piuttosto rigoroso di fabbricazione dei manufatti. Prendono il cibo vero, lo cospargono di un liquido gelatinoso caldo che poi lasciano raffreddare. Le forme ottenute vengono ricoperte di cera, tagliate, dipinte e lavorate. Ogni operaio prepara con grande attenzione e abile precisione il suo piatto che può andare dal finto tramezzino alla finta fetta di torta, dall'insalata al piatto di ravioli, dai cocktail agli spaghetti.

Il giorno successivo il regista tedesco visita la Tokyo Tower in compagnia di Werner Herzog. Mentre turisti per lo più stranieri osservano la *skyline* della città o guardano nei telescopi collocati nei punti panoramici della torre, Herzog risponde alle domande di Wenders. Il contenuto delle affermazioni di Herzog è significativo e merita una parziale trascrizione: *«Le cose stanno così. Ormai restano poche immagini. Osservando il panorama da qui si vedono solo edifici. Le immagini non sono più possibili. Bisognerebbe come un archeologo cominciare a scavare con una vanga per riuscire a trovare qualcosa da questo paesaggio offeso. Infatti, io non mostro mai questo genere di cose. Oggi ci sono pochissime persone in questo mondo che lottano per il bisogno d'immagini adeguate. Abbiamo assolutamente bisogno d'immagini che si armonizzano con la nostra civiltà e il nostro profondo intimo. A volte bisogna affrontare una lotta dura per ottenerle. [...] Su questa terra è difficile trovare una trasparenza delle immagini che una volta era presente. Io andrei ovunque per trovarla».*

Nel pomeriggio Wenders visita un parco cittadino. Si trova a Harajuku, dove già la macchina da presa di Marker era passata per riprendere i *takenoko-zoku*, adolescenti vestiti come i ragazzi americani degli anni Cinquanta,

impegnati in balli corali generalmente di rock & roll emessi da grandi mangianastri portatili. Tra i ragazzi non ci sono solo giapponesi ma anche immigrati che faticosamente imparano i movimenti del boogie-woogie. Passano pochi minuti e la troupe s'incuriosisce una volta di più delle tante sale giochi che spuntano come funghi nei grandi magazzini e nelle strade della città. La videocamera cattura soprattutto gli adolescenti o gli adulti (spesso maschi) intenti a intrattenersi con vari giochi elettronici, quelli sportivi, quelli automobilistici, quelli di precisione.

La sera il cineasta tedesco incontra in un locale di Shinjuku che si chiama emblematicamente «La Jetée» il collega francese Chris Marker. «Il regista francese amante dei gatti» è anche noto per il fatto di non voler essere fotografato né ripreso da altri dispositivi di riproduzione dell'immagine. In questa circostanza fa uno strappo alla regola mostrandosi alla videocamera di Wenders, pur nascosto dietro un foglio dove sono disegnati dei felini e dal quale si può vedere giusto una piccola porzione del volto. Trascorrono alcune ore e il film passa in rassegna un altro dei leitmotiv del cinema di Ozu: i treni. La *voice over* ci ricorda che in tutti i film del cineasta nipponico è presente almeno una sequenza o un'inquadratura dove si possono vedere convogli ferroviari che attraversano una città, un paesaggio incontaminato, un piccolo villaggio. Wenders cerca di fare lo stesso riprendendo alcuni piani di ambientazione e di campi lunghi dove si possono vedere ferrovie e treni che sfrecciano su viadotti o strade sopraelevate.

Ora siamo in un'abitazione tradizionale giapponese. Qui Atsuta Yuharu, operatore e direttore della fotografia, mostra al regista tedesco il modo attraverso il quale Ozu predisponesse le sue celebri inquadrature ad altezza tatami. Atsuta narra anche la storia del suo cronometro. Ozu si era fatto costruire un cronometro che potesse cronometrare la lunghezza di ogni inquadratura non solo in termini temporali, ma anche di metraggio della pellicola. Due lancette del cronometro misuravano il numero di fotogrammi sia nel formato 35 mm. sia nel formato 16 mm. in modo da velocizzare il lavoro di montaggio. Infine il cineoperatore si sofferma su altri aspetti caratteriali di Ozu, sul modo di relazionarsi brusco e burbero, sul rispetto reciproco e sulla capacità di capirsi con poche parole. Per Atsuta ricordare quei giorni di collaborazione è esercizio difficile perché commovente: in lacrime l'uomo chiede di non essere più ripreso dalla videocamera di Wenders. A quel punto iniziano a scorrere le immagini dell'ultima sequenza di *Viaggio a Tokyo* (quella del ritorno a casa dell'anziano padre, interpretato da Ryū dopo la morte della moglie), prima della parola fine.

Caratteristiche del film: evidenze dell'alterità

- **Nostalgia, proiezione del se, ricerca dell'ordine.** Forse per via del montaggio ritardato di qualche anno rispetto alla fase delle riprese o di un momento particolarmente difficile e delicato nella carriera di Wenders (con il ritorno in Germania dopo anni di film realizzati negli Stati Uniti), forse per l'idea che il cinema rischi di scomparire a causa dell'invadenza delle nuove tecnologie, fatto sta che *Tokyo-Ga* è, senza dubbio, uno dei film più nostalgici e sconsolati tra quelli che studiamo in questa sede. La ricerca delle tracce del cinema di Ozu rappresenta, per Wenders, la ricerca di tracce di un mondo infantile, rassicurante, ordinato, facilmente decodificabile (almeno ai suoi occhi). Il regista tedesco, in altri termini, mitizza Ozu, lo colloca nella propria «famiglia cinematografica» ideale, afferma di riconoscere nei suoi personaggi i propri genitori, i propri amici e parenti, di riconoscerci la verità, la realtà, lo «stato delle cose». Ne consegue che il viaggio in una città che si è trasformata in modi radicali e persino traumatici diventa ben presto l'incursione in un'alterità irriducibile e assoluta, non fosse altro perché si confronta con una «normalità», quella scolorita nel passato, che non può più essere recuperata. Da questo punto di vista l'approccio non è tanto lontano da quello di altri cineasti: anche qui c'è la ricerca di un *dépaysement*, di una perdita di

coordinate geografiche e culturali che si attarda in un sentimento disfattista, pessimistico, in qualche modo apocalittico (si pensi alla rilettura in chiave occidentale del termine *mu* che in giapponese non assume alcun significato negativo).

- **Voce narrante:** L'approccio al viaggio sopra descritto dipende in larga misura dal particolare uso che Wenders fa della voce extradiegetica. Sono il contenuto del commento, nonché il tono scelto, l'accento usato (egli parla in inglese e non in tedesco nella versione internazionale del film), la scelta di parlare e di recitare in prima persona, a trasformare immagini tutto sommato prive di radicalismi in immagini miniate con colorazioni nostalgiche e malinconiche. Si tratta di una strategia retorica che avvicina *Tokyo-Ga* al diario audiovisivo di viaggio dove la soggettività del parlante rappresenta il polo enunciativo più forte e intenso. Graf parla di «un'inflazione di impressioni visive» di una città⁴⁵. Il film si colloca dunque nell'alveo delle sperimentazioni di tipo iper-soggettivo elaborate dalle pellicole odepatiche di Malle o di Pasolini, allontanandosi di conseguenza da articolazioni vocali più complesse e «sociali» come quelle presenti nei film di Marker o, per altri versi, in quelle di Rossellini.
- **Memoria che scema, immagini che trasfigurano il ricordo:** a riavvicinare *Tokyo-Ga* a *Sans soleil* (o a *Hiroshima, mon amour*) è la riflessione sulla memoria che si perde o che si ritrova, specie durante il viaggio, specie al contatto con l'alterità più assoluta. La memoria non è solo quella del regista tedesco che ritorna su immagini girate alcuni anni prima e ora sentite lontane, ma anche quella di una popolazione negligente nei confronti di alcune personalità che hanno contraddistinto il contesto culturale e artistico del passato (è il caso di Ozu ormai dimenticato – almeno secondo Wenders – dai giapponesi degli anni Ottanta). La memoria che sbiadisce – sembra aggiungere il film – è anche dovuta a una serie di abitudini sociali che spingono l'individuo verso l'alienazione, la spersonalizzazione, l'amnesia oppure verso l'applicazione di modelli di vita e di consumo alieni alla propria tradizione. Da qui il soffermarsi sui videogiochi elettronici, sulla moltiplicazione dei televisori nel paesaggio urbano tokyota, sul *pachinko*, sulle pubblicità che sveltano su ogni palazzo, sulla pratica – ai suoi occhi incomprensibile – del golf giocato sul tetto di un grattacielo, sulle scene di massa come simboli di una depersonalizzazione propria del paesaggio postmoderno⁴⁶.
- **Finzione, realtà, metacinema.** L'altro aspetto di riverbero dell'alterità che qui ci interessa sottolineare riguarda la questione della finzione e, quella evidentemente concausale della realtà. Si assiste durante il film a una sorta di cortocircuito semantico o a un'ambiguità di fondo che vale la pena evidenziare. Da una parte Wenders – e con lui Herzog – si dice convinto che la corsa allo sviluppo tecnologico conduca a un aumento esponenziale di elementi fittizi e manipolati nella società. Herzog teorizza addirittura l'assenza a Tokyo, come in tutte le città contemporanee, d'immagini degne di essere riprese e fotografate, perché incapaci di accordarsi con i sentimenti e lo spirito profondo dell'essere umano. Immagini intimamente falsificanti, sporche e dunque da tenere a distanza, se possibile. Wenders non è così radicale, ma a ogni conto, come sopra ricordato, afferma che è più facile trovare la verità/realtà in un film di Ozu degli anni Cinquanta che non nelle immagini catturate dalla sua videocamera negli anni Ottanta. Ne consegue un assioma

⁴⁵ A. Graf, *The Cinema of Wim Wenders. The Celluloid Highway*, Londra, Wallflower Press, 2002, p. 107.

⁴⁶ Si veda a proposito: Y. Mitsuhiro, *The postmodern and mass images in Japan*, «Public Culture», Vol. I, n. 2, 1989, pp. 8-25.

paradossale secondo cui il paesaggio urbano che si distende davanti agli occhi del regista è un luogo privo di realtà o almeno di «verità» perché non adatto ad armonizzarsi con le istanze profonde dell'essere umano. Da qui il sentimento d'impotenza, di spaesamento e di nostalgia provato dal regista e dalle persone che intervista per una «realtà» che non esiste più o, nel caso di Herzog, da cercare in Australia, sulla vetta di una montagna, su Marte o Saturno. Da qui quell'idea, ben esposta da Nora Alter, secondo cui il documentario wendersiano si presenta, in definitiva, come un oggetto simulacrale che cerca di rappresentare una realtà come assenza, come distacco dal reale, come copia (la città ideale di Wenders) di una copia (la città ideale di Ozu) senza originale (la città di Tokyo com'è, com'era)⁴⁷.

⁴⁷ N. M. Alter "Documentary as a simulacrum. *Tokyo-Ga*" in R. F. Cook, G. Gemünden (a cura di), *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, pp. 136-162.

Cap. 9. Per altri paesi asiatici.

Sopralluoghi in Palestina

Il progetto

Nel 1963, mentre sta portando a termine il montaggio di *Comizi d'amore*, Pasolini parte alla volta della Terrasanta, per visitare i luoghi dove ha vissuto Gesù e per cercare location adatte alle riprese del suo prossimo film: l'adattamento cinematografico del Vangelo secondo Matteo¹. Nel viaggio in Israele e Giordania non è solo perché ad accompagnarlo c'è un piccolo gruppo di persone: l'operatore di macchina Aldo Pennelli, il fonico Walter Cantatore e soprattutto don Andrea Carraro e Lucio Settimio Caruso della Pro Civitate Christiana di Assisi, chiamati ad assistere il regista come consulenti in quanto teologi, esperti delle Sacre Scritture e storici delle religioni. Nel corso del suo «pellegrinaggio» – il suo viaggio tocca tutte i luoghi simbolo della nascita e della predicazione del Cristo: Betlemme, Lago di Tiberiade, Cafarnao, Nazareth, Gerusalemme, Mar Morto – Pasolini si accorge ben presto che le possibilità di trovare ambienti adatti alle riprese del suo Vangelo sono prossime allo zero. Quello che passa sotto gli occhi del regista è un paesaggio anonimo, non solo privo delle tracce del passaggio di Gesù, ma anche privo di *appeal* cinematografico, di carica fotogenica. Anche la ricerca di possibili figuranti viene messa sotto scacco da una popolazione israeliana che Pasolini ritiene troppo secolarizzata per i suoi bisogni e da una di origine araba che giudica estranea all'insegnamento cristiano e dunque, indirettamente, agli immaginari figurativi ed estetici della tradizione biblica. L'inattesa assenza di elementi grandiosi e insieme arcaici che il regista associa al Vangelo modifica gli obiettivi del viaggio. Poco per volta il pellegrinaggio si trasforma in un'occasione per riflettere da una parte sugli obiettivi artistici che intende perseguire mettendo in scena la vita di Gesù, e per riprendere contatto dall'altra con le popolazioni del

¹ Le informazioni qui riassunte si possono approfondire consultando la bibliografia a fondo volume e in particolare: L. Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, Roma, Bruno Mondadori, 2007, pp. 109-117; L. De Giusti, *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, Pordenone, Edizioni Cinemazero, 1979. A. Panicali, S. Sestini, *Pier Paolo Pasolini. Testimonianze*, Firenze, Salani, 1982, pp. 34-38. Per una riflessione più ampia sulla funzione dei sopralluoghi nel cinema di Pasolini si veda N. Steimatsky, *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pp. 118-136.

cosiddetto Terzo Mondo, quelle arabe in modo particolare che vivono in Giordania o in alcune enclaves di Israele. Si tratta in gran parte di uomini, donne e soprattutto bambini che vivono di stenti, ma i quali il regista dimostra di trovarsi perfettamente a suo agio.

Terminato il viaggio ed esclusa la possibilità di fare riprese in Palestina, il metraggio catturato dall'operatore di Pasolini durante quei giorni avrebbe dovuto essere archiviato e eventualmente usato nel momento delle riprese o della scrittura del trattamento per recuperare memoria di luoghi, fisionomie, sensazioni odeporiche. Se non fosse stata per l'insistenza del produttore Alfredo Bini le riprese di Pennelli, spesso prive di audio sincrono, ora sarebbero conservate in qualche archivio, utili forse per qualche studioso pasoliniano e poco più. Invece Bini, per cercare di convincere altri colleghi ad affiancarlo nell'avventura produttiva, organizza una proiezione speciale – e privata – alla quale partecipa lo stesso Pasolini. Di fatto, il materiale viene montato alla meglio per quell'occasione e «doppiato» dallo stesso Pasolini durante la proiezione in sala di incisione commenta a braccio le immagini che vede scorrere davanti allo schermo, quasi senza sapere come si articoleranno le scene e le sequenze successive. In diverse interviste e in alcuni scritti², Pasolini arriverà a disconoscere esteticamente il documentario, in quanto non sono sue le riprese (non le ha curate, non le ha preparate), non è suo il montaggio (realizzato probabilmente da qualche collaboratore di Bini) e anche il commento extradiegetico, nella sua estemporaneità, è poco curato, pieno di ripetizioni, di frasi tronche, di passaggi non sempre chiari nel suo periodare. Nondimeno – come vedremo meglio nel capitolo 14 – il sopralluogo palestinese aderisce al resto dell'opera pasoliniana perché vi si trovano convinzioni che il cineasta svilupperà con maggiore rigore negli anni a venire (ad esempio sul sottoproletariato dei paesi del Terzo Mondo), ma anche perché ritroviamo alcune sue cifre come i contrappunti tra immagini e musica di commento (simili in tutto e per tutto a quelli che ritroveremo nel *Vangelo*), le aggettivazioni e gli accostamenti sintattici propri della sua lingua, le articolazioni complesse della sua presenza intradiegetica.

Per la sua natura «precaria», il film non ha una distribuzione in sala, ma sarà comunque presentato al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1965.

² Si veda ad esempio O. Stack, *Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack*, Londra, Thames & Hudson, 1969, (tr. it. J. Halliday, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma, Guanda, 1992, p. 73). (Oliver Stack è uno pseudonimo di Jon Hallyday)

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Il «pellegrinaggio» di Pasolini in Terrasanta dura dal 27 giugno all'11 luglio 1963. In queste due settimane, il regista di *Accattone* attraversa tutto Israele e parte dell'allora Giordania dove si trovano i principali luoghi della predicazione di Cristo. Atterra a Tel Aviv, si avvia verso nord, verso la Galilea, passando per il Monte Tabor, il Lago Tiberiade dove Gesù ha predicato le beatitudini, Kafr Kanna (dove c'è stato il miracolo della tramutazione dell'acqua in vino), Nazareth. Nei giorni seguenti si dirige verso il Mar Morto (a Be'er Sheva e ancora più a sud) e poi ritorna verso nord a Gerusalemme, fino all'ultima tappa del viaggio nuovamente verso sud a Betlemme. Se non fosse per le continue deviazioni che Pasolini impone al viaggio, per le soste in mezzo alle campagne brulle o in piccoli paesini senza nome, quello appena descritto apparirebbe – e in fondo lo è, se si esclude il viaggio fino sul Mar Morto e la visita a un kibbutz – il perfetto itinerario di un pellegrino cristiano e/o di un viaggiatore europeo dell'Ottocento. Quasi tutti i luoghi della nascita, dell'esistenza e della morte di Gesù vengono visitati e insieme a loro si passano in rassegna – specie una volta arrivati a Gerusalemme – i principali luoghi di attrazione turistica (chiese, monumenti, mura) e di origine non solo cristiana, ma anche ebraica e araba.

Sinossi

Dopo un cartello con il titolo (*Sopralluoghi in Palestina per il film Il Vangelo secondo Matteo*) il film inizia, senza preamboli, nel mezzo della campagna israeliana. Sullo sfondo di una ripresa in campo lungo s'intravedono due figure, quelle di Pasolini e di don Andrea Carraro. La voce extradiegetica di Pasolini inizia subito a parlare: «Guarda qui che visione. Siamo stati fortunati». Colloca geograficamente la sequenza (siamo a una cinquantina di chilometri da Tel Aviv), commenta quanto le immagini iniziano a mostrare, ovvero un contadino che getta in aria del frumento, specifica l'obiettivo del suo viaggio e in parte il suo già prevedibile fallimento. «*Per tutta la mattina che correvamo per una campagna molto simile a quella italiana, molto moderna e industrializzata, ecco improvvisamente questa visione. In fondo era quello che cercavo con grande speranza di trovare, un mondo biblico, arcaico*». Don Andrea ricorda a Pasolini (e allo spettatore) il riferimento alle parabole evangeliche cui si può associare quella scena di vita contadina, in cui un contadino separa il grano dalla pula. La macchina da presa compie delle lente panoramiche per catturare il paesaggio agricolo. Pasolini, intanto, dando del tu a un ipotetico interlocutore (il produttore? lo spettatore?) commenta che la Galilea è ancora lontana e che qui invece si trova vicino alla Giordania. La visione idilliaca e naturale è riconducibile al mondo arcaico degli arabi. Quello che ci viene mostrato sarebbe, secondo le parole del regista, un luogo ideale per mettere in scena una parabola evangelica, togliendo poche cose: una tenda, un mucchio di paglia.

Monte Tabor. Don Andrea fa leggere a Pasolini un passo del Vangelo che si riferisce al monte della trasfigurazione. Il prete e il regista si trovano lungo una strada deserta e osservano in lontananza la forma ondulata di una montagna. Pasolini prende appunti seduto alla fermata di un autobus, poi si incammina a piedi, insieme al prete, verso la località biblica, mentre la voce del cineasta chiosa: «*Era questo momento in cui le mie speranze erano ancora intatte. Pensavo che veramente Israele, i luoghi stessi cioè della predicazione di Cristo, potessero*

essere lo scenario per il mio film, senza il minimo cambiamento». Le riprese, ora fatte dall'interno dell'abitacolo di un'automobile, ci mostrano Pasolini che consulta una cartina, poi il paesaggio, una campagna brulla con qualche casupola e sullo sfondo la montagna sacra. Continua il commento pasoliniano «Però già in questo punto cominciavo ad avere il sospetto che ci fosse nella campagna qualcosa di troppo moderno, industriale. Fra un poco vedrai [...] un paesaggio diciamo così contaminato dalla modernità, delle piccole case bianche di operai, delle fabbriche, eccetera, eccetera. Quindi la mia speranza era già un pochino incrinata dalla constatazione di certi elementi non del tutto consoni rispetto a quelli che io immaginavo per la scenografia del mio film. Ecco queste sono casette israeliane che tu potresti vedere nell'agro romano o addirittura in Svizzera»

Pasolini scende dall'automobile e inizia a camminare lungo il crinale di una collina. Siamo, secondo quanto ci dice il regista, sulle rive del Lago di Tiberiade. La macchina da presa compie lunghe panoramiche su una campagna priva di segni distintivi. «*La prima impressione – dice la voce narrante – è stata quella di una grande modestia, di una grande piccolezza, di una grande umiltà*». Pasolini viene ripreso mentre gira tenendo a tracolla un registratore su cui imprime le impressioni del momento innanzi al monte delle Beatitudini. Seduto su una roccia, guardando camera, ripreso prima in campo medio poi in mezza figura, dice: «*La zona è spaventosamente desolata e brulla. Sembra uno dei luoghi più abbandonati della Calabria o delle Puglie [...]. Quello che mi ha fatto più impressione è l'estrema piccolezza, la miseria, l'umiltà di questo posto, ed è stata – per che aspettavo questo monte delle Beatitudini come uno dei luoghi più favolosi del mio film, dello spettacolo che mi avrebbe dato la Palestina – un'impressione incredibile di piccolezza, ripeto, di umiltà, una grande lezione di umiltà. In fondo, sto pensando che tutto quello che ha fatto e detto Cristo, quattro piccoli vangeli, una predicazione e una piccola terra, una piccola regione fatta di quattro colline brulle, un monte, il Calvario, dove è stato ucciso, tutto sta dentro in un pugno*».

Siamo sulle rive del Lago di Tiberiade dove sorge una chiesetta nella quale don Andrea tiene messa. Fuori il paesaggio è anonimo. Pasolini passeggia all'esterno dell'edificio. L'operatore invece segue il parroco e lo riprende mentre officia, si rivolge ai fedeli, prega innanzi all'altare. Poco dopo la troupe è in viaggio verso Kafr Kanna, più nota come Cafarnao. La cinepresa riprende una mandria di bovini che beve nelle acque del lago e pascola lì vicino. Pasolini chiosa. «*La visione spaventosamente arida del lago di Tiberiade [...] ti dà perfettamente l'idea del luogo dove Cristo andava a meditare e a piangere*». Ora siamo in un cimitero. Immagini di lapidi si susseguono. All'interno della necropoli, all'ombra di un albero, Pasolini manifesta a don Andrea il rammarico per una Cafarnao ideale per scrivere dei versi «*nella sua angustia e nella sua assoluta mancanza di ogni scenografia*», ma inadatta per fare da location a un film. Dal canto suo, don Andrea, interpellato a proposito, suggerisce a Pasolini di vivere la «*geografia della Terra Santa*», ovvero assorbire lo spirito dei luoghi dove ha realmente vissuto Gesù, viaggiare meditando, senza pretendere di fare una fotografia dei posti attraversati, ma ispirandosi a essi per reinventarli in un altro luogo, magari avvicinandoli a quelli della propria immaginazione. Pasolini ribatte che è la sua immaginazione a essere stata profondamente trasformata durante il soggiorno palestinese. «*Più che adattare i posti alla mia immaginazione, dovrò adattare la mia immaginazione ai posti*».

Torniamo sulle rive del Lago di Tiberiade, ripreso da un'altra zona di Israele. Molti ragazzi fanno il bagno, uno pratica sci d'acqua. Il cineasta, in *voice over*, lamenta la modernità della struttura sociale e il reale benessere di Israele, l'agiatezza della sua popolazione («*tutti lavorano, in un lavoro ben retribuito e soprattutto ideale*»), dal suo punto di vista preoccupante, perché qualora si girasse in quelle terre, sarebbe difficile trovare dei figuranti adatti all'ambientazione biblica.

Sul Giordano. Pasolini, microfono in mano, parla con don Andrea, appoggiato a un albero, tra le fronde fitte della vegetazione che cresce sulla riva del fiume. Manifesta una volta ancora il suo imbarazzo estetico perché si trova «*brutalmente e fisicamente davanti alla brutale fisicità del Giordano*» mentre i fratelli dei precedenti secoli, i pittori dell'Ottocento come il Pollaiuolo ad esempio, hanno potuto solo immaginarselo il Giordano, mentre cercavano di rappresentarlo e non avevano avuto la fortuna di potersi trovare accanto. Don Andrea traccia

invece un quadro freddo e didascalico della funzione storica e sociale del Giordano. Le immagini poi si soffermano sui dettagli del fiume che il regista apostrofa così: «*Un povero umile, disperato, fiumiciattolo verde*».

Abbandonando la Galilea e avvicinandosi verso Nazareth, la compagnia attraversa montagne che ricordano a Pasolini quelle del crotonese, e distese di uliveti che ricordano quelle che si trovano in Puglia, vicino a Taranto. L'automobile si arresta per riprendere una scena di vita campestre senza tempo: in una pianura brulla, rocciosa e desolata, due muli spingono un rudimentale attrezzo che raccoglie e schiaccia la paglia. «*Il sottoproletariato arabo è l'unico a essere rimasto veramente antico e arcaico*» afferma il cineasta. Le immagini catturano prima il volto di una piccola contadina, poi due cammelli che camminano lungo la strada, un altro che viene spinto da un gruppo di indigeni, chiamati Drusi, una popolazione araba che vive in Israele. La troupe entra in uno dei villaggi fatti di mattoni di pietra, strade strette, bambini che corrono, donne che trasportano giare e altri contenitori appoggiandole sulla testa. Pasolini, in *voice over*, ribadisce la somiglianza di questi vecchi paesini con i borghi del sud Italia e afferma che sarà in uno di questi luoghi che ambienterà gli episodi principali del Vangelo, quelli in cui Gesù compirà i suoi miracoli.

Nel frattempo un gruppo di ragazzi si avvicina alla troupe e si ammassa attorno alla macchina da presa. Mentre vediamo Pasolini e don Andrea cercare di parlare in inglese con i più grandi tra questi ragazzi, sorridendo per le inevitabili difficoltà di comunicazione, la voce di commento rafforza l'idea che sia impossibile trovare persone adatte per fare i figuranti. Non solo gli israeliani sono troppo benestanti, ma anche gli arabi non vanno bene per ragioni opposte: «*Gli ebrei sono inutilizzabili. E poi vedi le facce degli arabi. Sono facce in cui non è passata assolutamente la predicazione di Cristo. Sono facce precristiane, pagane, indifferenti, allegre, animalesche*». Vediamo Pasolini che divertito intervista i ragazzi, mentre l'operatore li riprende in primo piano. La colonna sonora è determinata dai gracchi della registrazione del suono, brandelli di voci, una musica classica che si sente in sottofondo.

Siamo di nuovo in automobile. Sempre in direzione Nazareth. Dal finestrino scorre un paesaggio di colline dalla vegetazione brulla e piccoli paeselli di case bianche. A un certo punto entriamo in un kibbutz di Bahram. Qui il regista intervista una madre italiana che vive nella comunità, chiedendole come si sente a non poter educare e curare da sola il figlio di due anni, dovendolo lasciare in mano all'intera comunità per la soddisfazione di alcuni suoi bisogni primari. La donna esalta il metodo educativo in linea teorica e da un punto di vista razionale, ma afferma che istintivamente sente che le manca il contatto privilegiato con il proprio bambino. Pasolini intervista anche la nonna del nipotino, la quale sembra ancora più convinta della bontà del metodo di vita collettivo. Poi il regista intervista la famiglia della donna chiedendo com'è organizzato «spiritualmente» e logisticamente un kibbutz.

«*Un'enorme maceria. Ecco com'è il mondo arabo, sottoproletario*». Il viaggio continua e con esso un paesaggio pieno di catapecchie, case scavate nella roccia, strade polverose, muretti dissestati, asini solitari, bimbi che bighellonano. Il regista continua la sua ordalia sull'assenza di tracce della predicazione cristiana in una terra che considera bruciata, stratificata da altre civiltà che l'hanno, almeno in parte, snaturata da quell'esperienza straordinaria che è stata la venuta di Gesù. E proietta il paesaggio in cui è allunato come il paesaggio biblico. «*Io tendevo a vedere i villaggi [in cui predicava Gesù] come sono questi qui. Villaggi di gente miserrima. Mentre don Andrea mi diceva che in realtà i villaggi del tempo degli ebrei dovevano essere molto più dignitosi di questi*».

Siamo dalle parti dove si sono celebrate le nozze di Cana e Pasolini si imbatte in altre scene di desolante povertà. Alcune famiglie vivono sulla strada, i bimbi dormendo sul grembo e le gambe di una madre. «*Ecco qui un gruppo di possibili miracolati. Di gente, misera, stracciona, che non attende altro che un miracolo*». Altri passeggiano per le strade, mentre singole inquadrature mostrano un piccolo negozio, un quartiere in costruzione, alcuni bimbi che si ammassano sul ciglio della strada e salutano il passaggio dell'automobile straniera. Nel frattempo continua a ragionare Pasolini «*Probabilmente hai capito che in questo periodo del nostro viaggio mi ero posto come problema,*

come scopo della mia ricerca, il trovare dei villaggi, dei luoghi, delle facce che potessero sostituire i villaggi, le facce e i luoghi moderni. So che per esempio Nazareth è una città molto moderna e dunque inusabile per il nostro film».

L'automobile – le riprese ancora dall'interno dell'abitacolo – si avvicina alla periferia moderna di Nazareth. Sullo sfondo di un paesaggio di pietra e ulivi si ergono alcuni palazzoni moderni dalle curiose architetture. Altre panoramiche della città mostrano tutti i quartieri popolari che si stagliano, quasi come fossero mura di cinta, sul paesaggio agricolo. Poi vediamo scorci del mercato e delle strade del centro città.

L'auto si avvia verso il sud, verso il deserto, verso Be'er Sheva (l'antica Bersabea). Improvvisamente ci troviamo nel deserto dove vivono ancora tribù di beduini. Pasolini decide di attardarsi, in una pausa del viaggio, all'interno di uno di questi insediamenti umani. Lo vediamo giocare con alcuni ragazzini dalla carnagione scura che divertiti si fanno riprendere dalla macchina da presa. La voce del regista continua a chiosare sopra le inquadrature dei beduini che sorridono amabilmente: «*Queste immagini parlano da sole*». «*Come vedi tutto questo materiale è inutilizzabile*». Ecco altri bambini sorridenti: «*Le solite facce [...] dolci, belle, allegre, un po' tetre, un po' funeree, piene di una dolcezza animalesca, assolutamente precristiane, non è passata la predicazione di Cristo qui neanche da lontano*». Intanto insieme ai componenti della troupe, passeggia vicino a tende, a piccole costruzioni di legno, mentre il vento del deserto alza sabbia e polvere. Gioca con altri bambini, mostra loro una cinepresa, sorride e scherza con tutti.

Ancora inquadrature della strada, ancora riprese dall'interno dell'abitacolo della macchina. Ora Pasolini è sulle rive del Mar Morto. Il paesaggio che si staglia innanzi al cineasta è composto di gole profonde, canyon, alte pareti di roccia. È «*l'unico che abbia in sé, nelle sue caratteristiche, l'impronta della solennità*». L'unico che possiede «*un aspetto ciclopico, addirittura terrorizzante*». Pasolini in effetti passeggia e osserva un paesaggio lunare, maestoso, inviolabile. Per la prima volta il regista prende in considerazione l'idea di girare l'episodio delle tentazioni di Cristo in quest' ambiente primordiale e arcaico. Poco dopo vediamo il cineasta seduto su una panchina sul bagnasciuga di una spiaggia del Mar Morto, poi sul ciglio della strada o mentre va a perlustrare – blocco degli appunti in mano – una zona possibile delle riprese. Il regista è ammaliato da un'immensità di orizzonti che non si potrà mai ottenere in Italia. In effetti la macchina da presa di Pennell mostra alcuni paesaggi a dir poco spettacolari.

Stiamo ora andando in direzione di Gerusalemme, la penultima, ma forse la più importante tappa del viaggio pasoliniano. Si susseguono, come trait d'union del film, le immagini di strade polverose, percorse sempre in auto, con riprese veloci e appena distinguibili di angoli di paesaggio, di villaggi bianchi inerpicati sulle colline, di mulini solitari, di automobili che percorrono in senso inverso le arterie veicolari che attraversano Israele. Poco per volta ci si avvicina alla capitale, con le prime riprese realizzate, come al solito, da lontano e dall'alto (dalle colline circostanti), come se una delle priorità della macchina da presa fosse quella di mostrarci innanzi tutto una veduta distaccata e persino anonima della città visitata.

Siamo in città e più precisamente sull'allora confine tra Giordania e Israele. In primo piano si vede una grata di metallo – che indica il punto di passaggio della frontiera tra i due paesi, invalicabile almeno in quel punto – mentre in secondo piano possiamo osservare un grumo scomposto di case arroccate su una collina, alla cui sommità svetta una torre (potrebbe essere un campanile, come un minareto). Si tratta della parte araba, giordana, di Gerusalemme (poi riconquistata da Israele nel 1967 durante la guerra dei sei giorni). Una panoramica veloce passa da questa immagine ad altri luoghi simbolo degli ultimi giorni della vita di Gesù che si stagliano nella parte ebraica della città: il Monte degli ulivi, il Getsemani, la Valle del Cedro, l'antico luogo del Tempio, il Sion. Questa volta è don Andrea Carraro che intervista Pasolini, microfono in mano, seduti su un muretto da cui si può monitorare tutta la città, chiedendogli le impressioni del viaggio. Pasolini, vestito di bianco, davanti al suo intervistatore vestito di nero, conferma le convinzioni già espresse nella prima parte del film: la delusione per non aver trovato nulla di adatto per girare il film, la presenza di un paesaggio brullo, spelacchiato, l'incontro con

israeliani il cui volto è ormai segnato dalla modernità. Più interessante quando il regista si sofferma sulle sollecitazioni «spirituali» che il viaggio ha provocato in lui: «*Per me spirituale corrisponde a estetico. Ora, quando io venendo qui ho avuto una delusione pratica, ciò non ha nessuna importanza. A questa delusione pratica corrisponde invece una profonda rivelazione estetica, ed è tanto più importante [...] in quanto è avvenuta proprio in un campo che io credevo di possedere completamente. Cioè la mia idea che le cose quanto più sono piccole e umili tanto più sono profonde e belle, questa mia idea qui ha avuto uno scossone. [...] Questa cosa è ancora più vera di quanto io immaginassi. Quindi l'idea di questi quattro clivi spelacchiati della predicazione è diventata un'idea estetica e perciò spirituale*».

Le immagini della Gerusalemme giordana, tagliata dalla rete di recinzione, si sommano una sull'altra. Le panoramiche seguono altre panoramiche sopra le quali Pasolini racconta la sua idea di Gerusalemme contemporanea. L'occhio della cinepresa si sofferma sui segni che demarcano il confine tra le due città: la grata di metallo che con un colpo di zoom compare o ricompare, i muri, le torrette di guardia, i sacchi regolarmente accatastati l'uno sull'altro che fanno da recinzione e da protezione militare. La voce extradiegetica progetta scelte stilistiche e di registro formale nel film che verrà, per accordarsi alla grandiosità e alla specificità storico-politica della città, di cui vediamo alcuni luoghi sacri. Ma trascorrono pochi secondi e il documentario ci porta nella parte Est della capitale, ancora al contatto con quel «sottoproletariato urbano arabo» che tanto riconosce e tanto apprezza il regista. Qui, accanto a macchine di media e grossa cilindrata, ci sono uomini a cavallo di ciuchi, pastori con le pecore, un cimitero desolato, le mura della città quasi abbandonate a se stesse, la Porta d'Oro (che erroneamente Pasolini chiama Porta del Sole) da cui si favoleggia sia entrato trionfalmente Gesù durante la domenica delle palme. La porta è ormai murata da secoli.

Subito dopo, il gruppo di visitatori passa in rassegna quasi tutti i luoghi sacri (e a più alta frequentazione turistica) della capitale di Israele. Alcune delle sue chiese cristiane più belle, che il regista snobba e di cui confessa di non ricordare più il nome: sono la Chiesa di San Pietro in Gallicantu, la Chiesa di Tutte le Nazioni, la Chiesa di Maria Maddalena, le mura del Tempio di Gerusalemme. Altre riprese si susseguono e compaiono alla nostra vista o sono citati dalla voce narrante siti archeologici o luoghi storici come la Piscina di Siloe, la Torre di Davide, la Fortezza di Acra, il profilo della Moschea di Al-Aqsa e soprattutto della Cupola della Roccia (riconoscibile per la sua doratura), il belvedere della Valle della Geenna, il Muro del Pianto e ancora l'orto di Getsemani che trasmette al regista una calma rasserenante, sottolineata dalla musica di Bach in sottofondo. Velocemente il gruppo di visitatori vira verso la città vecchia, attraversa in auto le arterie principali della città e si avvia a visitare la Basilica del Santo Sepolcro, non prima di aver catturato, fugacemente, le immagini di qualche vetrina di negozio, delle calzature lasciate all'esterno di una moschea, di piccole strade di quartiere che a Pasolini ricordano la Casbah. Dentro la Basilica e poi al suo esterno il regista si domanda – e facendosi riprendere sulla porta della Basilica chiede al suo compagno di viaggio – quante e quali sono le stratificazioni culturali, estetiche e storiche che hanno di fatto sovrastato i «cinque/sei metri di roccia» dove si trova il Calvario e poi la Tomba di Cristo. Pochi istanti dopo siamo e vediamo ancora scorci di città. Si vede la Porta di Damasco che per Pasolini può rappresentare una buona location per l'episodio dell'arrivo dei Re Magi in un mercato della capitale. Il mercato è pieno di gente che lavora e trasporta viveri o altri generi di conforto.

Infine l'ultima parte del documentario è dedicata alla meta conclusiva del viaggio, Betlemme, quella che per Gesù è stata invece la prima tappa di una lunga e straordinaria storia. Diverse *camera car* mostrano prima l'allontanamento dal centro della capitale, poi paesaggi desertici, bruciati dal sole, infine alcune grotte di recente creazione, ma che potrebbero ricordare quelle dove è nato il Salvatore. In una di queste Pasolini si arresta perché vuole fare un sopralluogo e viene ancora una volta circondato da ragazzini che gli chiedono un obolo: «*Povera gente stracciona desiderosa del miracolo di una monetina*», chiosa il regista. Betlemme – eccoci infine arrivati – ricorda né più né meno le altre città già modernizzate della regione. Il cineasta si lamenta per le auto che passano,

per i pali della luce che rovinerebbero qualsiasi ripresa cinematografica. «Qui nasce l'eterno problema della mia ricerca che alla fine del viaggio è diventato una specie di ossessione, quella cioè di trovare una Betlemme che sia il surrogato di Betlemme, ritrovare cioè una cittadina, un villaggio che abbia conservato attraverso i millenni la propria integrità. A dire il vero ho trovato ben poco in questo senso sia in Israele che poi in Giordania. Il mondo biblico appare sì, ma riaffiora come un rottame». Il Pasolini intradiegetico intanto si trova nella spianata che porta alla Basilica della Natività, l'ennesima grande chiesa costruita per celebrare (ma, in realtà ci fa capire il regista eretta per cancellare i segni e le tracce del) la grotta dove è nato Cristo. L'operatore di macchina segue il regista mentre entra nella porticina della Basilica che conduce alla ricostruzione della grotta, ma poi immediatamente dopo le immagini passano a mostrarci una chiesetta romanica, un tempietto, che è consacrato alla salita di Cristo in cielo, il momento più sublime della sua vicenda, «in cui Egli ci lasciò soli a cercarlo». Si tratta della Cappella dell'Ascensione, costruita sul Monte degli Ulivi, a Gerusalemme da dove si dice che Gesù si sia congiunto con Dio. Sono dedicate a questo luogo di culto le ultime immagini del documentario.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità.

- **Retorica del fallimento, l'assenza del mito, fisionomie del progresso.** Fin dalle prime battute del documentario, lo spettatore è investito dalla convinzione pasoliniana circa l'inutilità del viaggio. Un'inutilità che, naturalmente, è associata all'obiettivo del sopralluogo: trovare posti, scorci, ambientazioni dove girare alcune sequenze del film, individuare possibili attori o figuranti da coinvolgere durante la fase delle riprese. Quest'inutilità più volte espressa dal cineasta in *voice over* è figlia di una serie di delusioni. Una in particolare lo accompagnerà anche nei successivi viaggi, quella che riguarda il processo di industrializzazione che coinvolge molte regioni del cosiddetto Terzo Mondo e che tende a cancellare o a deturpare i segni del passato e a scolorire progressivamente il legame che le popolazioni che abitano regioni come la Palestina, il Medio Oriente, l'India o l'Africa subsahariana potrebbero/dovrebbero ancora avere con la dimensione del mito e del primitivo. È un discorso lungo e complesso su cui c'è un'ampia bibliografia che non possiamo ripercorrere³. Qui, nella ricerca di una sintesi estrema e meno semplificata possibile, potremo dire che *I sopralluoghi* rappresentano unno dei primi momenti in cui il regista si scontra – durante il viaggio – con la difficoltà di trovare luoghi incontaminati e immuni dal progresso, di visitare regioni e aree libere da un capitalismo selvaggio, antistorico, de-umanizzante, produttore di povertà, sottoproletariato, emarginazione. In questa fase della sua carriera Pasolini sente che tale processo storico sta alterando irrimediabilmente il territorio italiano e contemporaneamente si accorge che anche i paesi più poveri del nostro, ma egualmente ricchi di storia e di tradizioni, sembrano subire il medesimo trattamento. Si giustifica così, ad esempio, la convinzione – un po' lombrosiana – secondo cui i processi storici si possano leggere nelle facce dei «nativi»: qua (nella parte israeliana) troppo ben curate e dunque figlie del progresso e del benessere, là invece (nella parte giordana e tra le minoranze arabe) troppo segnate e troppo etnicamente marcate per mostrare «il passaggio della predicazione di Cristo». Si giustifica anche l'esaltazione del piccolo, del misero, dell'umile, del raccolto, unico orizzonte dove poter ricostruire sentimenti incontaminati che non si possono più trovare nella grandiosità di un paesaggio segnato dalla modernità.

³ A tal proposito si vedano almeno: M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1996; G. Trento, *Pasolini e l'Africa, l'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano-Udine, Mimesis, 2010; E. Fabbro, *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, Forum Ed., 2004.

- **Presenza, assenza, stratificazione del regista.** La strana storia produttiva di *Sopralluoghi* (di cui abbiamo dato conto poche pagine fa), l'assenza di cura dei dettagli, per certi versi persino la perdita delle caratteristiche di «autorialità» legate all'estemporaneità del prodotto (Pasolini, lo ricordiamo, non controlla interi passaggi della realizzazione del film, dalle riprese alla fase del montaggio), non negano alla pellicola un profilo d'interesse. In maniera più preponderante che altrove Pasolini è innanzi tutto un personaggio del film: compare in quasi tutte le inquadrature, allestisce e «recita» dialoghi registrati con un microfono, restituendo le sue impressioni odepóriche, fatte di molte delusioni e di qualche epifania. C'è un piano della significazione in cui l'autorità del regista si fa corpo, voce, fisicità, sguardi e posture. D'altra parte Pasolini è anche la voce narrante extradiegetica, registrata in una sala d'incisione mentre scorrono su un monitor sequenze «mal montate». La sua è una voce che stabilisce innanzi tutto uno scarto temporale, «invecchiando» le immagini che ha modo di descrivere e chiosare solo dopo che sono trascorsi alcuni mesi da quell'esperienza, infondendogli un valore mnemonico, testimoniale. In seconda battuta raddoppia l'ingombrante presenza dell'autorità (etnografica), distribuendola in maniera pervadente su una colonna sonora particolarmente verbosa. A differenza del Rossellini televisivo e in maniera analoga al Malle indiano o al Wenders giapponese, la figura di Pasolini non può essere considerata quella del *bonimenteur*, dell'esegeta, del «glossista». Quelle che esprime nel corso del commento sono opinioni personali, impressionistiche, parziali, che non intendono illustrare i contenuti delle immagini (talvolta il regista dimostra di non ricordare i luoghi dove è stato o i monumenti che ha visitato), né offrire uno spaccato sociale o politico del paese, né aiutare lo spettatore a comprendere qualcosa di più sul film che sta girando. L'elemento forse più interessante è che non sembrano esistere distanze tra il commento a «caldo» del regista e quello a «freddo» in sala di incisione: le opinioni espresse a don Andrea sono le stesse che esprime nel commento orale registrato successivamente.
- **Occidente/Oriente, filtri pittorici.** Come in ogni altro prodotto pasoliniano, anche *Sopralluoghi in Palestina* prevede l'assunto (saidiano) secondo il quale l'alterità asiatica viene immediatamente pacificata attraverso i paragoni con espressioni culturali autoctone o geografie familiari. Nel caso di Pasolini sono in particolar modo i paesaggi naturali a essere continuamente equiparati ai luoghi del sud Italia, da Taranto a Bari, da Crotone a Cutra. Il Tabor, i monti che separano Israele dalla Siria, le campagne brulle e povere degli interni diventano proiezioni di un paesaggio mentale che il regista ricostruisce durante il suo viaggio. Sulle rive del Giordano e nel confine tra Gerusalemme Est e Gerusalemme Ovest si esplicita un secondo elemento connaturato nella messa a confronto pasoliniana: la centralità dell'esperienza estetica nella relazione con l'alterità. Lo sguardo con cui Pasolini guarda il paesaggio palestinese non è filtrato solo dalle sacre scritture, dalle convinzioni politiche, dalle esperienze di viaggio e di vita compiute in Italia, ma anche dalla sua esperienza artistico/estetico/figurativa, come conferma ad esempio il riferimento al Pollaiuolo e ad altri pittori che hanno rappresentato prima di lui il Giordano (immaginandolo soltanto) e che il regista battezza come «fratelli italiani degli altri secoli», annoverandosi indirettamente nella famiglia degli artisti.
- **Un prodotto non (ri)finito. Funzionalità delle immagini.** Più di altri film *Sopralluoghi* può essere considerato un non film o un prodotto non (ri)finito. Brusche transizioni da sequenza a sequenza, colonna sonora gracchiante in alcuni punti o assente in altri, commento ripetitivo, così

come ripetitive sono alcune inquadrature: le panoramiche sulle città o i paesaggi dove avrebbe predicato Gesù, le riprese dall'interno dell'abitacolo delle automobili, ecc. I dialoghi inscenati dal regista e dal sacerdote sono rabberciati sia dal punto di vista formale/tecnico (Pasolini spesso ha un registratore a tracolla e un microfono ben in vista e la registrazione non è mai pulita), sia dal punto di vista «recitativo» (si percepisce soprattutto da parte di Don Andrea una sorta di disagio nel parlare davanti ad una macchina da presa). Le riprese realizzate dall'operatore non sono pensate per una fruibilità che vada oltre a quella di chi lavora alla produzione del *Vangelo*, con tutto quello che ne consegue sul confezionamento di ogni singola inquadratura. Il carattere precario della rappresentazione, la funzionalità trasfigurata delle immagini (sono sopralluoghi inutili dal punto di vista produttivo ma che si trasformano in un film con una propria autonomia discorsiva), lo svuotamento delle certezze della narrazione, sono caratteristiche comuni a molti film odeporici e che rispondono a una generale relazione con il prossimo che tende a assorbire l'alterità incontrata nei perimetri e nei registri stessi della rappresentazione, come se incontrare il diverso richiedesse di rendere diverso (dalle abitudini, dai canoni, dai generi) il prodotto audiovisivo che raffigura tale incontro. Nondimeno, occorre sottolineare che il percorso speculativo che porteremo avanti si appoggia, almeno in questo caso (ma non sarà il solo), su un territorio di evenienze e circostanze alquanto eccezionale, nel quale la dimensione dell'intenzionalità e della sperimentazione di nuovi format di racconto sfuma e scolorisce in quella, ben più preponderante, della contingenza e dell'accidentalità.

Lettre de Sibérie

Il progetto

Il documentario nasce in circostanze simili a quelle che avevano consentito a Marker di viaggiare in Cina e di realizzare il suo precedente documentario, *Dimanche à Pékin*. L'associazione Francia-URSS, approfittando del lento processo di destalinizzazione del paese (iniziato con il XX congresso del Partito Comunista nel 1956), aveva deciso di aiutare alcuni intellettuali francesi a organizzare un viaggio in Unione Sovietica⁴. Superando una serie di difficoltà amministrative e logistiche, legate ad esempio alla volontà delle autorità locali di partito che insistevano affinché si offrisse un'immagine positiva di una delle regioni più remote e chiacchierate della Russia asiatica⁵, Marker, il giornalista Armand Gatti, l'operatore cinematografico Sasha Vierni e André Pierrard, presidente della suddetta associazione di scambi economici e culturali, partono per la Siberia dove trascorrono alcune settimane tra l'agosto e l'inizio di ottobre del 1957. Il loro proposito è di realizzare un reportage documentaristico e un libro di viaggi intitolato *Sibérie – zéro + l'infini*, scritto da Gatti, illustrato con fotografie scattate da Marker, editato dalla casa editrice Seuil per la quale collaborava da anni il medesimo regista. La «sintassi» e la «retorica» del cinema di Marker – se è lecito chiamarle così – s'inizia a definire proprio con *Lettre de Sibérie*: la predilezione per il genere epistolare; la redazione di un commento orale dai contenuti caustici, dall'ironia pungente, dalla solo apparente seriosità; l'impiego di materiale audiovisivo di provenienza eteroclita (oltre alle riprese in loco, pubblicità, immagine storiche o di repertorio, fotografie, animazioni, più avanti immagini sintetiche ed elettroniche, digitale); le logiche contrappuntistiche nell'uso della banda audio e in particolare delle musiche di commento e così via. La pellicola, nonostante una distribuzione non così ampia, attira fin da subito l'attenzione e l'interesse di André Bazin che in una recensione comparsa su «Le Nouvel Observateur» ne loderà l'impianto narrativo e stilistico assegnandole un'etichetta – quella del film-saggio – che resterà impressa all'intera produzione del cineasta francese e che d'altronde consentirà a

⁴ Per ulteriori dettagli sulla vicenda produttiva del film si rimanda alle monografie sul regista segnalate in bibliografia (Lupton, Dubois, Paci, Perniola, ecc.) e ai seguenti articoli o saggi: M. Firk, *Lettre de Sibérie*, «Cinéma 58», n. 32, Dicembre 1958, pp. 112-113; M. Egly, *Lettre de Sibérie*, «Image et son», n. 132-133, Luglio 1960, pp. 49-51, J. Queval, G. Salachas, *Lettre de Sibérie*, «Téléciné», n. 82, Aprile 1959, pp. 21-28; L. Moullet *Pellicules au marbre*, «Cahiers du cinéma», n. 104, Febbraio 1960, pp. 51-57.

⁵ Sulle difficoltà produttive che l'equipe ha dovuto affrontare relazionandosi con le autorità comuniste della Siberia si veda in particolare: A. Pierrard, *A propos de Lettre de Sibérie*, «Image et Son», n. 161-162, Aprile-Maggio 1963, p. 37.

quest'ultimo di essere considerato, dalla critica del tempo come dagli studiosi contemporanei, il capostipite di questo particolare «genere» cinematografico⁶. La lettera siberiana, che inizia con la frase «Je vous écris d'un pays lointain», è un dichiarato omaggio al testo di Henri Michaux *Plume, lointain intérieur*.

Luoghi visitati

La natura frammentaria e saggistica del film non consente di ricostruire un itinerario preciso compiuto da Marker in Siberia, anche se è probabile che abbia seguito il tragitto più comune dei visitatori, quello che, seguendo la linea ferroviaria transiberiana, porta da ovest a est del paese (e ritorno). La stessa rappresentata e raccontata dall'amico e compagno di viaggio Gatti nel libro di cui si è dato conto poco sopra. I titoli di coda del film e alcuni espliciti riferimenti geografici proposti dalla voce narrante ci consentono comunque di individuare i principali siti in cui Marker ha girato: i fiumi Lena, Angara ed Enisej, il lago Baikal e le montagne vicino a Verkhoyansk, le cittadine di Angarsk, Irkutsk, Aldan, Jakutsk (elencate da ovest verso nord-est). Quasi tutti questi luoghi sono situati nella Sacha-Jacuzia così come da quella regione proviene la maggior parte delle immagini dei boschi, della taiga, dei villaggi contadini, delle attività di cacciatori e pastori, della vita delle etnie Jacuti e Tungusi.

Sinossi

Riassumere il contenuto di *Lettre de Sibérie* così come del successivo *Sans soleil* è impresa ardua, se non impossibile, soprattutto se si vuole restituire una parte pur minima delle sollecitazioni visive, delle giustapposizioni spiazzanti, degli spunti autoironici che l'epistola markeriana conserva. Difficile anche trasformare un testo che scientemente cerca di non seguire alcuna linearità narrativa, in una trama che, per essere tale, dovrebbe essere coerente, chiara, uniforme. Qui ci limiteremo perciò a individuare i principali nuclei narrativo/tematici attraverso il quale è composto il «documentario», rinunciando in partenza a dare conto delle numerose liaison, citazioni, pungolature, raffronti, richiami, mescolamenti, ammiccamenti propri del testo markeriano. Si aggiunga, come «nota metodologica», che daremo priorità ai contenuti visivi (luoghi, immagini,

⁶ Scrive Bazin: «Je proposerai la définition approximative suivante: *Lettre de Sibérie* est un essai en forme de reportage cinématographique sur la réalité sibérienne passée et contemporaine. Ou encore, en adaptant la formule de Vigo sur *A propos de Nice* ("Un point de vue documenté"), je dirai: un essai documenté par le film. Le mot important étant celui d'essai entendu dans le même sens qu'en littérature: essai à la fois historique et politique encore qu'écrit par un poète». Cfr. A. Bazin, "Lettre de Sibérie" in Id., *Le Cinéma français de la Libération à la nouvelle vague*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma, 1983, p. 258 (pubblicato originariamente su «France-Observateur», 30 ottobre 1958). Per altri commenti sul testo baziniano si rimanda al capitolo 15. Sul rapporto tra le teorie di Bazin e il cinema di Marker si consiglia invece la lettura di S. Cooper, *Metaphysics. Chris Marker and André Bazin*, «Image & Narrative», Vol XI, n. 1, pp. 16-28 mentre sul concetto e le possibili declinazioni del film-saggio si rinvia a: T. Corrigan, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

situazioni), rimandando alla trascrizione del testo recitato dalla voce narrante (che si può consultare in francese nei *Commentaires* in francese⁷ e in inglese in alcuni siti internet specializzati⁸), per apprezzarne la «prosa», le modulazioni del commento, le distanze che talvolta si creano tra banda audio e banda video.

Le prime inquadrature sono dedicate alla taiga siberiana e ad alcuni operai che lavorano alla costruzione o alla riparazione della rete elettrica. Un tram e alcune macchine corrono lungo una strada dove un vigile urbano cerca di dirigere il (poco) traffico della zona. Siamo nella città di Angarsk, iniziata a costruire nel 1947, vicino al fiume Lena. Si vedono pecore al pascolo, bovini, anatre che si bagnano nel fiume. Un cartone animato ci mostra antichi Mammoth, che camminano in gruppo, come le anatre. Altre immagini animate ci ricordano che le tracce di diversi esemplari di questi animali preistorici sono stati ritrovati poco distante dal fiume.

Una volpe, rinchiusa in un recinto, canta una lirica (si tratta di un effetto playback) osservata da alcuni cacciatori del posto. Con lo stesso artificio vediamo cantare un'aquila. Pochi secondi dopo, sono le distese infinite di bosco e il passaggio della ferrovia Transiberiana a catturare l'attenzione della macchina da presa. Ecco i cacciatori, un caccia bombariere, le gru metalliche che s'innalzano nei quartieri in via di costruzione di Irkutsk. Fondamenta di palazzi, cantieri, argani, camion che trasportano materiali edili o terra. Donne che guidano i movimenti degli alti bracci meccanici. Il tutto a poche decine di metri dal fiume Lena dove è stata costruita una delle centrali idroelettriche più grandi del paese, con il compito di portare energia in tutta la regione.

Le riprese di alcune renne che pascolano nella taiga offrono l'occasione al commentatore per ricordare l'importanza che quest'animale assume nella cultura e nell'economia della Siberia. L'augurio è che si realizzino spot promozionali per esaltare le qualità della renna. Una di queste potenziali pubblicità, animata con buffi disegni, viene declamata come intermezzo del racconto. Ora la macchina da presa si sofferma sulla vita di una piccola comunità di contadini e pastori Tungusi (una minoranza etnica originaria della Siberia e della Mongolia), particolarmente abili nell'addestrare le renne. Poi si passa a conoscere uno dei «personaggi» più curiosi del documentario, vale a dire Michka, un orso in cattività che ogni giorno passeggia amabilmente a guinzaglio e senza destare paure o curiosità tra le strade di Jakutsk. In questa nuova città visitata, i ragazzi attorniano la troupe, incuriositi dalle macchine da presa e dall'esotismo dei francesi. Nelle boutique dei negozi cittadini, compaiono oggetti che provengono da culture lontane. Una canzone di Ives Montand in russo viene diffusa dagli altoparlanti nelle strade, le ragazze sorridono davanti al cameraman.

Le riprese di alcuni lavoratori che costruiscono una strada e di un autobus che incrocia lungo una strada trafficata un'auto marca ZIM (una berlina nera solitamente utilizzata da personalità politiche e membri del partito) spingono il commentatore a riflettere sui tanti modi con cui si possono descrivere le immagini dell'alterità. Le stesse riprese vengono così proposte altre tre volte allo spettatore, prima con una voce di commento che simula quella della propaganda comunista, poi una che simula un testo di propaganda anticomunista e infine una voce che riproduce un'illustrazione apparentemente più obiettiva e imparziale.

Immagini di repertorio mostrano la Siberia sotto la neve. Le montagne di Verkhoyansk, tra i luoghi più freddi della terra, gli aerei che sorvolano il paese, le case di legno spostate con i carri in luoghi più «caldi», i cacciatori che proteggono i cuccioli di animali che uccideranno in estate, affinché sopravvivano all'inverno. Fotografie in bianco e nero mostrano invece Larissa Popugayeva, una geologa russa che, dopo lunghe ricerche, nel 1954, scoprì le miniere d'oro in una zona impervia della Siberia. Altre immagini, sempre in bianco e nero, mostrano aerei e aviatori. Ci viene raccontato che l'aereo, specie d'inverno, è il mezzo privilegiato per spostarsi velocemente a causa delle grandi distanze da coprire. Questo vale per le emergenze come un incendio, ma anche per andare a

⁷ C. Marker, *Commentaires*, Parigi, Seuil, 1961, pp. 43-85.

⁸ Il testo del commento di Marker in inglese si trova qui: http://www.markertext.com/letter_from_siberia.htm (ultima visita: 29 novembre 2013).

scuola o per comprare viveri. Gli abitanti della Jacuzia, gli jacuti, sono un altro gruppo etnico di origine asiatica. Una serie numerosa di primi piani di jacuti al lavoro serve per illustrare le loro caratteristiche somatiche. Altre riprese che giungono da archivi e repertori autoctoni restituiscono altre immagini dell'inverno: le distese dei ghiacci infinite, poi le competizioni sportive come le corse delle slitte o la corsa a dorso delle renne.

Terminata la parentesi invernale, Marker ci riporta nell'estate jacuziana. Si vedono gli uomini che riparano le case di legno, ne costruiscono di prefabbricate, mentre ritorna a mostrarsi l'orso Michka. Dopo alcune riflessioni sulla (poca) presenza del Cristianesimo in Siberia, la *voice-over* racconta la strana esperienza di una visita in un laboratorio scientifico collocato sottoterra, tra superfici e pareti ghiacciate, dove si conservano specie vegetali, in modo particolare fiori, ma dove si studia anche la reazione di metalli e minerali vari all'azione del gelo e del ghiaccio. Si vuole comprendere quali sono i materiali più resistenti al freddo.

Giocatori di football si sfidano in un campo di calcio fangoso. Si vedono poi vedute del parco della cultura cittadino, le locandine dei film su una parete, la biblioteca, la statua del rivoluzionario Ordžonikidze, qui deportato prima della Rivoluzione d'Ottobre, un cavallo nero. Si passa ad Aldan, altra città di cercatori d'oro. Nonostante si sia in Siberia – dice il commentatore – sembra di essere nell'America dei pionieri: vediamo gente che si raduna per le strade con vestiti da fine Ottocento, capre solitarie, una statua di Lenin. Alcune vecchie fotografie dei tempi della corsa all'oro ricordano gli assalti al treno degli indiani, altre i cowboy, altre ancora i canyon, i *trapper*, i pistoleri. Mentre la voce extradiegetica ci ricorda lo statuto autonomo che ha caratterizzato Aldan, ribelle e indipendente dai comunisti per diversi anni, vediamo cosa significa cercare oro: miniere a cielo aperto, cercatori che setacciano i fiumi, spostano pietre pesanti, scavano la terra e ne gettano il contenuto aureo in apposite canaline che indirizzano il metallo prezioso verso rudimentali macchinari di filtraggio.

Siamo di nuovo sul fiume Lena, sulle sue acque nere attraversate da navi-cargo. È la volta, subito dopo, di uno spettacolo di burattini che mette in scena la storia di Niurgun Booter, eroe della letteratura tradizionale siberiana. Lo stesso personaggio è protagonista di una rappresentazione dell'opera siberiana. Le riprese degli attori che recitano sono alternate con quelle del fiume, con quelle di un albero sacro dove gli jacuti portano offerte votive di diverso genere. Ancora attrici dell'opera jacutiana suonano uno strumento a corde. Passano in rassegna i primi piani di attori indigeni montati accanto ai dettagli dell'acqua del Lena a sancire in qualche modo l'interdipendenza tra tradizioni letterarie e luoghi geografici che assurgono a simboli del passato, dell'identità, della memoria.

Altri materiali visivi di repertorio ci ricordano che i primi esseri animati a viaggiare nello spazio, nelle missioni astronautiche sovietiche, sono stati i cani siberiani Laika. Mentre scorrono riprese della cagnetta che viene preparata al lancio, dello sputnik che sale verso lo spazio siderale e poi di distese infinite di paesaggio, il commentatore riassume i motivi di fascinazione per quella terra: il suo assomigliare alle terre inesplorate di altri pianeti, i pionieri che costruiscono insediamenti umani in luoghi inospitali. E chiude: «*On l'appelle la Sibérie. Il se trouve entre le Moyen Age et le XXI siècle, entre la Terre et la Lune, entre l'humiliation et le bonheur. Ensuite, c'est tout droit*».

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità.

- **Il film epistolare.** Come vedremo più avanti, una delle caratteristiche più interessanti del film è l'utilizzo di un registro narrativo che appartiene preminentemente al campo della letteratura: l'epistola, il diario. Il commento in prima persona definisce intanto una soggettività, quella della voce narrante assegnabile al regista. Quest'ultimo non si accontenta di un ruolo terzo, onnisciente, distaccato come solitamente capita nei documentari d'impianto didascalico/informativo, ma si cala nel viaggio, si fa testimone, diventa fattore integrante della realtà documentata. La *voice-over*, se

riconducibile a un soggetto implicato nella vicenda, ha paradossalmente maggiori possibilità di variare contenuti, stili e registri dell'espressione. Non è raro imbattersi in *Lettre de Sibérie* in vere e proprie trasformazioni della tonalità vocale, giustificabili ad esempio dall'imitazione di altre voci (quella dei regimi comunisti o anticomunisti, quella della pubblicità, ecc...). L'epistola inoltre marca una distanza, già evidenziata dal refrain «Vi scrivo da un paese lontano», ripetuto con alcune variazioni per cinque volte durante il racconto. Essa colloca la voce in un luogo «altro», ma colloca anche lo spettatore (colui che riceve la lettera) in un luogo separato da quello da cui provengono le immagini. Se dunque è distante il regista, sono soprattutto distanti gli spettatori.

- **L'assenza di personaggi, il silenzio delle persone.** Un'altra particolarità di *Lettre de Sibérie* rispetto a esperienze analoghe è l'assenza di attanti che possano accentrare su di loro l'attenzione del pubblico anche per un breve tragitto del racconto epistolare. Se si esclude l'orso Michka (ma è un orso!), le altre figure che ci vengono presentate sono tutte appartenenti a un passato più o meno lontano (l'eroe Niurgun Bootor, la cagnetta Laika, la geologa Larissa Popugayeva, il rivoluzionario Ordžonikidze). Nessuna intervista, nessuna voce autoctona, nessuna personalità più o meno nota e pubblica di quel paese portata all'attenzione del pubblico. Si tratta di una scelta sicuramente legata alla contingenza, ovvero all'assenza di dispositivi per la sincronizzazione del suono presenti in loco (e infatti la colonna sonora si compone di musiche, suoni, rumori aggiunti in sede di montaggio), ma che ha interessanti contraccolpi sia perché di fatto «silenzia» la diversità, non offre nemmeno un piccolo spazio di autorappresentazione ai siberiani, sia perché evita improbabili doppiaggi o faticose parafrasi solitamente incapaci di cogliere le sottigliezze, i non detti, le asperità della lingua autoctona (si pensi a tal proposito alle prassi adottate da Rossellini o da Malle).
- **Pratiche di ibridismo delle immagini.** Si sa che Marker è uno dei primi cineasti che sperimenta la ricchezza significativa di quelli che oggi si chiamerebbero *mash-up*, mescolamenti di inquadrature, brani o sequenze tratti da diversi film, che possono diventare *found-footage* quando i metraggi usati appartengono a bobine più o meno abbandonate a se stesse in qualche archivio, ritrovate e riusate in senso espressivo all'interno di nuovi film. Ebbene, questa tecnica oggi piuttosto diffusa, ha in *Lettre de Sibérie* una delle sue prime reificazioni, perché accanto a immagini registrate nella Sacha-Jacuzia, troviamo immagini di repertorio, fotografie, animazioni, burattini e così via. Ci pare che sia il modo forse più intelligente e tangibile per restituire i motivi della destabilizzazione e del disorientamento tipici del viaggio negli «altrove», ma anche per gestire in modo visivamente dinamico e intraprendente una serie di materiali di lavoro probabilmente poco espressivi in sé, come tra l'altro ebbe a dire Noel Burch qualche tempo fa⁹.
- **Esotismi e confronti culturali tra Oriente e Occidente.** *Lettre de Sibérie* è opera odeporica che fa del confronto tra culture occidentali e culture orientali un tema fondante di tutto il gioco narrativo. Marker si muove fin dal principio in tale direzione quando ci dice che le prime immagini che possiamo osservare (ovvero degli operai che lavorano sui pali dove probabilmente passano condutture elettriche) potrebbero provenire da Ermenonville, un minuscolo villaggio della Piccardia francese, dal New England o, appunto, dalla Siberia. Riferimenti spiazzanti e collativi di questo tipo sono continui nel film: i cercatori d'oro della Jacuzia equiparati ai loro colleghi del Vecchio West, le passioni per i Mammoth condivisa tra siberiani e l'aristocrazia europea

⁹ N. Burch, *Four Recent French Documentaries*, «Film Quarterly», Vol. XIII, n. 1, 1959, p. 58.

dell'Ottocento, il fiume Lena largo cinquanta volte la Senna, il Jules Verne di *Viaggio al centro della Terra*, il richiamo all'Olimpique Marsiglia quando vediamo calciatori siberiani tirare al pallone, Méliès per il suo viaggio nella luna, gli jacuti che assomigliano agli eschimesi (a *Nanook l'esquimese* di Flaherty, per la precisione) e così via. Si tratta, come si potrà intuire, di confronti mossi tutti sul filo dell'ironia e dell'autoironia, secondo un procedimento che pare consapevole del suo profilo di assurdità e di semplificazione. Da questo punto di vista, i pochi immaginari che lo spettatore può conservare della Siberia vengono sì riproposti ai suoi occhi con puntuale regolarità (la Transiberiana, i ghiacci e la taiga, la natura inospitale e la diffusione di materie prime, la presenza di animali «feroci» come gli orsi o i lupi e di etnie sconosciute), ma conditi con descrizioni o accostamenti talmente parossistici e bizzarri da rendere meno dicotomici i raffronti culturali. Tuttavia non manca una chiusa del testo che ci ricorda come lo sguardo di Marker resta esotico, come quello di molti altri suoi colleghi in viaggio. Come lo Yemen per Pasolini o l'India per Rossellini, la Siberia è collocata tra il Medio Evo e la contemporaneità, tra la terra e la luna, tra l'arretratezza e la civiltà.

Le mura di Sana'a

Il progetto

Siamo nell'ottobre del 1970. Pasolini sta girando uno degli episodi del *Decameron*, intitolato *Alibech* (poi eliminato al banco di montaggio) a Sana'a, capitale dell'allora Repubblica Araba dello Yemen. Terminate le riprese, preoccupato per lo stato di degrado della città che considerava di primitiva e stordente bellezza, decide di impressionare alcuni metri della pellicola avanzata durante il *tournage* con l'aiuto del direttore della fotografia Tonino Delli Colli, vagando senza una meta precisa attorno alla città e nel suo centro storico. Come già in India, come già in Africa, Pasolini vive la sua presenza in un paese del cosiddetto Terzo Mondo come un'opportunità straordinaria di conoscenza, ma anche come un'occasione di turbamento e sofferenza. Anche Sana'a, infatti, come altre città dell'Asia Centrale, sta conoscendo una modernizzazione selvaggia e Pasolini teme per la conservazione delle bellezze architettoniche del passato.

Si tratterà forse di una deformazione professionale, ma i problemi di Sana'a li sentivo come problemi miei. La deturpazione che come una lebbra la sta invadendo, mi feriva come un dolore, una rabbia, un senso d'impotenza e nel tempo stesso un febbrile desiderio di far qualcosa, da cui sono stato perentoriamente costretto a filmare [...] Ma è chiaro che se volessi veramente ottenere qualcosa, dovrei dedicare a questo scopo la mia intera vita. Sono cose che qualche volta si pensano ma poi non si fanno. Frustrazione terribile, ma consolata dal pensiero che ci sono persone che, in realtà, per mestiere dovrebbero occuparsi di questi problemi e che dunque la responsabilità è dovuta a loro.

Agli occhi di Pasolini, la città vecchia è minacciata da edifici moderni dalle architetture improbabili, le mura rischiano di essere abbattute per lasciare spazio alle strade asfaltate, i beni di consumo prodotti tanto dai paesi occidentali quanto da quelli comunisti invadono mercati, negozi, vetrine, alterando l'economia e la produzione agroalimentare locale. Le immagini raccolte, che testimoniano e dimostrano i cambiamenti in atto (seppur per flash e impressioni), vengono montate una prima volta nel 1971 e poi rimontate quattro anni dopo nella versione che oggi circola (dunque dopo la realizzazione de *Il fiore delle Mille e una notte*, girato anch'esso in buona parte nel paese yemenita), aggiungendo alcune riprese fatte da Pasolini insieme a Paolo Brunatto per un documentario televisivo intitolato *Pasolini...e la forma delle città* del 1974. Il montaggio finale è allestito sotto forma di appello indirizzato all'Unesco per includere la città vecchia all'interno dei

beni protetti dall'organismo internazionale in quanto patrimonio dell'umanità. L'appello verrà accolto dall'UNESCO solo una decina di anni dopo, nel 1986.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Pasolini gira il materiale che comporrà il documentario il 10 ottobre del 1970 a Sana'a, nel centro storico e nelle sue periferie. È in Yemen da alcune settimane perché ha appena concluso le riprese di un episodio del *Decameron*, ambientato in una cittadina dell'attuale Tunisia, ma girato appunto nello Yemen.

Sinossi

Immagini sparse della città. Uno spaventapasseri umano tiene lontani gli animali da un campo, un monumento in pietra celebra l'aiuto delle istituzioni cinesi nella costruzione di alcune strade asfaltate che collegano la capitale al mare e ad altri centri vicini, bambini e giovani raccolgono pietre e aiutano a asfaltare una strada. Poi, in serie, una collezione di beni di consumo di origine straniera (occidentale e orientale) che si possono comprare in tutti i mercati: scatolette di cibo, scarpe, apparecchi radiofonici, palloni da calcio, macchine per cucire. Nel frattempo la voce narrante di Pasolini racconta allo spettatore la situazione della nazione, la sua povertà, la sua arretratezza. Il regista accenna anche a una serie di dati storici utili per contestualizzare la sua presenza e il suo appello: l'intervento di Nasser in aiuto alla causa repubblicana durante la guerra civile tra monarchici e repubblicani (si vedono le bandiere a lutto per la morte di Nasser), la costruzione dei nuovi edifici istituzionali (vediamo il parlamento, il ministero degli interni, la banca nazionale, il ministero dell'informazione, il ministero della difesa, la sede del presidente della repubblica).

Ora la mdp è dentro la vecchia città che il regista non esita a definire «ancora completamente intatta». Abbiamo immagini di palazzi, di vicoli, di edifici dalle riconoscibili architetture in un silenzio irreali che si contrappone ai rumori del traffico fin allora sentito in sottofondo. Prima sentiamo, poi vediamo un gruppo di yemeniti che suona dei tamburi e canta una canzone. Pasolini continua la sua narrazione: *«Sana'a è una grande città medievale, grande circa come Spoleto e rimasta tutta intera esattamente come era molti secoli fa. Caso unico al mondo non avendo subito mai nessuna contaminazione con nessun mondo diverso e tanto meno con il mondo moderno radicalmente diverso, la sua bellezza ha una forma di perfezione irreali, quasi eccessiva ed esaltante. Benché su un registro infinitamente più rustico e popolare, essa è bella come Venezia, Urbino o Praga o Amsterdam. La classe dirigente yemenita se ne vergogna perché è povera e sporca. E certo, ha ormai tacitamente deciso la sua distruzione. Ormai del resto la distruzione del mondo antico, ossia del mondo reale, è in atto dappertutto. L'irrealità dilaga attraverso la speculazione edilizia del neocapitalismo. Al posto dell'Italia bella e umana, anche se povera, c'è ormai qualcosa di indefinibile che chiamare brutto è poco»*

Le immagini intanto dalla capitale dello Yemen ci portano alla periferia della città di Orte, nel Lazio, che vediamo stagliarsi sullo sfondo di una collina, con accanto alcuni edifici di edilizia popolare particolarmente brutti. Pasolini intervista alcuni abitanti. Qualcuno, nel piccolo capannello che si costituisce attorno al cineasta, si accorge che le case nuove rovinano il paesaggio. Qualcun altro racconta che è stato il vecchio sindaco a far costruire gli edifici moderni a filo con le mura medievali. Altri, sempre pungolati dalle domande di Pasolini, ammettono che tali costruzioni moderne rovinano i paesaggi e i centri abitati e sono un malcostume italiano ormai impossibile da sradicare.

«Per l'Italia è finita – continua Pasolini in voce over mentre le immagini tornano a riprendere dettagli della città vecchia di Sana'a, le sue mura, le sue strade, gli archi in via di distruzione, alcuni palazzi nuovi in costruzione – ma lo Yemen può essere ancora interamente salvato. La porta principale di Sana'a si apre sui luoghi dove, fino a pochi mesi fa, isolate nella vallata desertica, sorgevano le sue stupende mura. Ci rivolgiamo all'UNESCO, perché aiuti lo Yemen a salvarsi dalla sua distruzione, cominciata con la distruzione delle mura di Sana'a. Ci rivolgiamo all'UNESCO, perché aiuti lo Yemen ad avere coscienza della sua identità e del Paese prezioso che esso è. Ci rivolgiamo all'UNESCO perché contribuisca a fermare una miseranda speculazione in un paese in cui nessuno la denuncia. Ci rivolgiamo all'UNESCO, perché trovi la possibilità di dare a questa nuova Nazione la coscienza di essere un bene comune dell'umanità. E di dover proteggersi per restarlo. Ci rivolgiamo all'UNESCO perché intervenga finché è in tempo a convincere un'ancora ingenua classe dirigente che la sola ricchezza dello Yemen è la sua bellezza; che conservare tale bellezza significa oltretutto possedere una risorsa economica che non costa nulla, e che lo Yemen è in tempo a non commettere gli errori commessi dagli altri paesi. Ci rivolgiamo all'UNESCO in nome della vera se pur ancora inespressa volontà del popolo yemenita, in nome degli uomini semplici che la povertà ha mantenuto puri, in nome della grazia dei secoli oscuri, in nome della scandalosa forza rivoluzionaria del passato».

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità.

- **Il registro enunciativo.** Il format – se vogliamo chiamarlo così – è curioso e unico nel quadro delle rappresentazioni che stiamo studiando. Si tratta di un documentario ma in verità sarebbe più corretto definire il corto una sorta appello filmato affinché l'UNESCO, l'istituzione intergovernativa delle Nazioni Unite addetta, tra gli altri compiti, a sostenere la tutela del patrimonio artistico e culturale mondiale, intervenga in aiuto delle istituzioni yemenite per preservare monumenti e ambienti urbani antichi miracolosamente preservati dalla storia. Un appello è insomma un'istanza che chiede alle immagini di conferire forza testimoniale alle posizioni espresse da Pasolini attraverso la sua voce narrante. L'alterità è la voce di Pasolini, la sua coscienza spiccata, il suo sentirsi in dovere di intervenire perché estraneo alle logiche del profitto.
- **Il parallelismo Oriente/Occidente.** Come già in altri testi analizzati (si pensi *Hiroshima, mon amour* o a *Le mystère Koumiko*), anche qui abbiamo la curiosa messa in relazione tra un luogo dell'«Oriente» (la città della penisola araba) e uno dell'«Occidente» (Orte, una cittadina di origini medievali del viterbese). La collazione serve a Pasolini per ribadire una convinzione profondamente radicata nella sua coscienza e più volte teorizzata nei testi scritti e in quelli audiovisivi, così come nelle interviste. Ovvero l'idea che la modernizzazione di stampo capitalistico, il cosiddetto «progresso» tenda a disintegrare, ovunque attecchisca come sistema economico, le tracce storiche del passato, sostituendole o contaminandole con edifici, fabbriche, beni e prodotti di consumo moderni che omologano gli spazi, gli stili di vita, le modalità di aggregazione e le forme di relazione interpersonale; parallela corre la persuasione che esistano ancora popolazioni risparmiate da questo fenomeno e come tale vadano salvaguardate nella loro integrità. Un mito del «buon selvaggio», aggiornato con le letture di Gramsci, Fanon e altri pensatori post-coloniali, che ovviamente Pasolini si vede sbriciolare davanti ai suoi occhi ogni qual volta supera i confini nazionali. La città di Sana'a – come prima erano stati alcuni paesi africani e l'India – diventa un simbolo straordinario di questa teoria del capitalismo distruttivo e del primitivismo da preservare. La giustapposizione tra la capitale yemenita e il piccolo centro medievale italiano deturpato dall'edilizia popolare serve ad attestare il pericolo imminente che anche il Terzo mondo corre agli occhi dell'intellettuale di Casarsa.

- **Il commento over.** Abbiamo riprodotto per intero l'ultima parte del commento di Pasolini perché esistono alcuni passaggi del suo discorso – ancora una volta condotto utilizzando la voce narrante extradiegetica – veramente emblematici poiché affrontano questioni centrali per il nostro studio. La prima potrebbe essere sintetizzata con l'espressione «parlare al posto dell'altro», giudicando il nativo non sufficientemente preparato o cosciente per esprimere le proprie verità: «Ci rivolgiamo all'UNESCO in nome della *vera* se pur ancora *inespressa* volontà del popolo yemenita» dice Pasolini ad un certo punto. Parla di «ingenua classe dirigente» di «uomini semplici che la povertà ha mantenuto puri». Una coscienza di storicizzazione che – seppur espressa da un fine intellettuale come Pasolini – resta una coscienza storicizzante di cultura e mentalità europea. La voce di Pasolini – e siamo al secondo aspetto – trasfigura le immagini, ne indirizza il senso, le carica di significati che le immagini stesse non è detto che abbiano. Si pensi ai «beni di consumo» ripresi da Pasolini in alcune inquadrature: da soli non sono sufficienti a dimostrare l'invasione del consumismo e la trasformazione degli stili di vita. Per finire le parole del cineasta articolano una retorica (il «ci rivolgiamo all'Unesco» così simile agli esordi delle lettere di Marker dalla Siberia) che è ritmo ciclico, ripetizione ridondante, cadenza narrativa.

Il fiore delle Mille e una notte

Il progetto

Terzo capitolo della cosiddetta «trilogia della vita», *Il fiore delle Mille e una notte* ci porta al centro dell'immaginario orientalista per eccellenza. Quello scelto da Pasolini è forse il repertorio letterario esotico più rappresentato dal cinema, dal teatro, dalla pittura, dalle arti applicate ecc.¹⁰ Le premesse che spingono Pasolini ad adattare alcuni episodi di questa celebre raccolta di racconti sono noti. Di fronte a una società consumistica che egli giudica irrimediabilmente corrotta, conservatrice, omologante, innanzi alle delusioni per le mancate promesse di cambiamento del Sessantotto, in un'Italia – quella dei primi anni Settanta – violentemente scossa dalle stragi di stato, dal terrorismo, da una conflittualità sociale dilagante, davanti all'oggettiva marginalità delle posizioni da lui difese nell'ambito del panorama intellettuale italiano (di sinistra e non), dirimpetto, insomma, a una realtà in cui non riesce a riconoscersi, egli reagisce nel modo più vigoroso e propositivo possibile, realizzando con la Trilogia e in particolare con *Il fiore* quello che Gianni Canova definisce:

un cinema gaio e vitalistico, allegro e solare, capace di “esprimere l'esistenza senza decifrarla” e di operare una radicale negazione di quell’ “universo orrendo” – ipocrita e borghese, feticista e idiota – che egli non cessa di contestare aspramente (e sempre più lucidamente) nei suoi coevi interventi di polemista politico e di scrittore *corsaro*¹¹.

Nell'adattamento di alcuni racconti del Boccaccio (*Il Decameron*) o di Geoffrey Chaucer (*I racconti di Canterbury*), ambientati in un Trecento mitizzato e letterario e ancor di più nella trasposizione delle novelle della celebre raccolta orientalista, Pasolini mette in atto un'operazione volutamente finzionale, dove non vi è traccia di cinema militante, di spirito ideologico, ma dove non vi è neppure un'indagine etnografica o una tensione documentaristica esplicita (come nel caso degli *Appunti* o di *Comizi d'amore*), misurandosi con il tentativo (non sempre riuscito a dir la verità). Al contrario egli sembra teorizzare e praticare la ricerca di un'alterità irriducibile, integrale, assoluta, e di un «altrove» nudo, esposto, «scandaloso», che si traduce narrativamente nell'esplicitazione di una sessualità vitalistica alternativa e non consustanziale alle logiche del

¹⁰ Per un approfondimento sul ruolo del repertorio narrativo nella storia della cultura islamica e occidentale si rimanda a U. Marzolph, R. van Leeuwen, H. Wassouf (a cura di), *The Arabian Nights Encyclopedia*, 2 voll., Santa Barbara, ABC-CLIO, 2004; Y. Yamanaka, T. Nishio (a cura di), *The Arabian Nights and Orientalism. Perspectives from East and West*, Londra, I.B.Tauris, 2006.

¹¹ G. Canova, prefazione in P.P. Pasolini, *Trilogia della vita. Sceneggiature originali de "Il Decameron", "I racconti di Canterbury", "Il fiore delle Mille e una notte"*, Milano, Garzanti, 1995, p. 13.

consumismo occidentale e nel ritorno a certi scorci della sua geografia terzomondista. Corpi nudi e architetture nude, da questo punto di vista, rispondono entrambe all'ipotesi – un po' primitivista – che il senso originario delle cose, delle relazioni interumane, dei rapporti con lo spazio naturale non debba essere sovra-strutturato da interventi successivi (ad esempio con lo scavo psicologico, la delimitazione dei rapporti, l'individuazione di un ordine), ma debba essere mantenuto il più possibile integro e incontaminato.

L'idea del film – fanno fede le testimonianze del cineasta rilasciate a riviste e giornali – nasce durante le riprese di *Alibech*, un episodio poi non inserito nel montaggio finale del *Decameron*. Pasolini si trova a Sana'a e, come abbiamo visto nella precedente «mappa», ha deciso di dedicare alla capitale yemenita una sorta di *pamphlet* sotto forma di appello all'Unesco per auspicare la tutela del suo patrimonio artistico, messo costantemente a rischio dalla situazione confusa del paese. L'innamoramento nei confronti dell'architettura di questo centro urbano sembra spingerlo a cercare nuove occasioni di lavoro che giustificano un veloce ritorno nello Yemen e che lo «costringano» a nuove riprese per salvaguardare, almeno in pellicola, un tesoro artistico/culturale così a elevato rischio di deterioramento.

Ho cominciato a pensarci mentre giravo un episodio del *Decameron* [*Alibech*] [...]. Ero nello Yemen, e mi è venuta l'idea delle *Mille e una notte*. Un'idea del tutto astratta. Perché in tutto lo Yemen non c'è una palma, ma si sente una fantasticità più profonda, che viene da quella sua mirabile architettura tutta in verticale, di case alte e povere, l'una a fianco dell'altra nelle anguste stradine. Lo Yemen è il paese più bello del mondo. Sana'a, la capitale, è una Venezia selvaggia sulla polvere, senza San Marco e senza la Giudecca: una città-forma, una città la cui bellezza non risiede nei deperibili monumenti ma nell'incomparabile disegno¹²

È bene notare come per Pasolini *Le mille e una notte* siano associate visivamente alle immagini delle palme, la cui assenza nel paesaggio yemenita ci racconta indirettamente della sua voglia di trovare altre forme e altri immaginari per rappresentare un repertorio ultra-codificato, prendendo spunto proprio dall'originalità del disegno urbano di Sana'a. Da questo punto di vista, la struttura narrativa del film assume un valore a dir poco paradigmatico, un'importanza decisiva nella comprensione del suo universo significante. La prima ragione dipende dal fatto che Pasolini si muove con una libertà mai praticata prima nell'accumulare, con un certo disordine, tracce narrative,

¹² G. Massari, *L'idea delle mille e una notte*, «Il Mondo», n. 22, 31 maggio 1973.

episodi e sotto-intrecci talvolta abbandonati a loro stessi, secondo una disposizione evenemenziale non immediatamente codificabile e certamente più disorganica rispetto ai film di finzione classici, ma anche rispetto a quelli a episodi, come i precedenti *Il Decameron* e *I racconti di Canterbury* dimostrano. La seconda ragione riguarda la vicinanza che si statuisce tra la forma policentrica e polivocale della pellicola, la disposizione labirintica della città di Sana'a e quella «ipnotica» della raccolta di racconti. Ricorda in un'altra intervista il regista:

Ho cominciato dunque dopo lo Yemen a leggere le *Mille e una notte*, e l'ho letto tutto, coscienziosamente. La proliferazione di racconti uno dentro l'altro, la capacità di affabulazione all'infinito, il raccontare per il raccontare fermandomi ogni volta su un dettaglio inaspettato, il parossismo dell'amore per il raccontare, mi hanno avvinto più di qualsiasi cosa... e l'assenza di una fine¹³.

Scritto con Dacia Maraini in meno di due settimane¹⁴, il film doveva in realtà essere impostato secondo una struttura narrativa più definita e rigida, suddivisa in tre parti ben differenziate tra loro, ambientate in tre diverse aree del Medio Oriente (Eritrea, India/Yemen/Iran, Nigeria), ognuna delle quali portava in dote quattro storie, condividendo spesso i medesimi personaggi. La prima stesura prevedeva, tra l'altro, una cornice diversa: un gruppo di adolescenti della città del Cairo, dopo aver giocato a calcio insieme in un campo di periferia, si appartava sotto un cespuglio e si dava al piacere onanistico, immaginando, per eccitarsi, le storie esotiche che poi avrebbero dovuto prendere forma sul grande schermo, una dopo l'altra, come diretta estensione di quei sogni erotici fanciulleschi. Gli altri due intermezzi presenti nello script prevedevano in un caso una costruzione narrativa quasi rashōmoniana (ovvero con quattro personaggi che, convinti di aver ucciso una persona, raccontano quattro storie buffe per convincere un giudice a risparmiarli la vita) e nel secondo addirittura l'entrata in scena dello stesso regista che si attardava a parlare con i quattro adolescenti per poi baciarli uno a uno in una manifestazione dichiarata della sua omosessualità che generava a sua volta altri racconti.

Nella fase delle riprese, l'architettura disegnata sulla carta viene presto abbandonata. Pasolini non motiverà in seguito la scelta (anche se non è difficile presupporre le ragioni), limitandosi ad articolare in modo diverso l'ordine dei racconti e assegnando alla vicenda di Zumurrud e Nur ed-

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ D. Maraini, *Moi, Pasolini et Schéhérazade. L'anticipation, le souvenir des 'Mille et Une Nuits'*, «Positif», n. 549, Novembre 2006, pp. 52-54.

Din il compito di farsi intreccio contenitivo e circolare all'interno del quale si rincorrono, talvolta sovrapponendosi, gli altri sotto-intrecci¹⁵. Come sarà facile evincere dalla sinossi sotto riportata, il risultato finale risponde proprio alla predisposizione di un effetto narrativo parossistico e autoreferenziale, dove ogni racconto sembra raccontato per il gusto del racconto fine a se stesso, e dove svariati meccanismi di *mise en abîme* (un racconto che genera un secondo racconto che genera un terzo racconto...), o di improvvisi rimandi tra un personaggio e l'altro, producono traiettorie narrative instabili, prive di logiche definite e di avanzamenti concausali, nella consapevolezza di determinare un generalizzato disordine che oggi appare un elemento di forza e non di debolezza del film, specialmente se lo si considera nelle sue scelte di configurazione e rapporto con i temi dell'alterità. Nel descrivere la struttura Adelio Ferrero parla di «effetto rapsodico»¹⁶, Amengual di «costruzione per incastonamenti»¹⁷, Canova di forma ad «arazzo»¹⁸, per lo stesso Pasolini è un meccanismo a «scatole cinesi»¹⁹. In verità, al di là della tassonomia metaforica, quel che conta evidenziare qui è il gioco di incastri, di episodi abbandonati, di racconti e riracconti che fanno del *Fiore* un oggetto dalla configurazione indecifrabile e aperta, forse perché l'intento principale del regista è quello di destabilizzare o affaticare la visione (tanto che per alcuni una certa ripetitività produrrà noia²⁰), collocando la ricezione filmica in una dimensione discorsiva tutta interna alle pratiche della narrazione (e della consumazione di immagini) occidentale.

Non sono stato fedele alla lettera alle *Mille e una notte*: ho fatto delle cose arbitrarie. Ma quello che m'interessava non era rappresentare, sia pur indirettamente, la cultura araba, o

¹⁵ Per un confronto tra sceneggiatura e film si veda Canova, *op. cit.*, pp. 32-37; R. Chiesi, *Destini e anomalie. Nel laboratorio del film "Il fiore delle Mille e una notte" (1973-1974)*, «Studi Pasoliniani», n. 5, 2011, pp. 47-60.

¹⁶ «Si veda l'approccio stesso alla materia: a una precisa intenzionalità di scelte e di esclusioni, nei confronti di Boccaccio e di Chaucher, subentra una lettura rapsodica e continua che non esaurisce la potenzialità narrativa del racconto in una misura conclusa ma la abbandona e la riprende con straordinaria fluidità di procedimenti, per cui ogni interruzione comporta una moltiplicata continuità analogica [...] e ogni ripresa lascia scorgere nuove trasparenze. Anche qui il percorso è solo apparente, in realtà chiuso e circolare, tramato di repliche e conferme». A. Ferrero, *Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1977, p. 129.

¹⁷ B. Amengual, *Pasolini*, Parigi, Etudes cinématographiques 1977, p. 113.

¹⁸ Canova, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ E. Magrelli (a cura di), *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 109.

²⁰ «A me sembra che non abbia torto Fellini [...] quando sentenza: "Pasolini faccia di tutto meno il cinema" [...]. *Il fiore delle Mille e una notte* si prolunga per oltre due ore con una durata apparente molto, molto più lunga. Il tedio nasce non dalla mediocrità, è ovvio, ma dall'incertezza del narrare». C. Laurenzi, «Il Giornale Nuovo», 30 agosto 1974.

siriana ecc., ma era una forma, diciamo così, drammatica, fantastica, di cultura popolare; la mia polemica era contro la cultura della classe dominante eurocentrica²¹.

Le riprese vanno avanti dal 2 marzo 1973 al 15 settembre dello stesso anno²². Vengono scelti in gran parte attori non professionisti o attori con poche esperienze cinematografiche alle spalle, in produzioni di secondo piano. Il doppiaggio viene predisposto in un secondo momento scegliendo come doppiatori un gruppo di ragazzi e attori dilettanti della zona di Lecce. Sempre in fase di postproduzione viene elaborata la colonna sonora, dal momento che Pasolini lavora sul set senza suono sincrono (ma con due macchine da presa diverse, talvolta usate in contemporanea), puntando quindi non al mimetismo della recitazione, bensì all'effetto straniante dovuto all'insieme di stratificazioni che ogni battuta e ogni spartito di dialogo – spesso scritto in un italiano aulico o comunque non popolano – porta con sé.

Un primo montaggio provvisorio viene presentato in una sezione collaterale della Mostra del cinema di Venezia già ai primi di settembre del 1973, mentre la versione definitiva del film è proiettata il 20 maggio del 1974 al Festival di Cannes dove vince il Premio Speciale della giuria. A fine agosto viene distribuita nelle sale una versione di ventuno minuti più breve di quella mostrata alla Croisette (Pasolini taglia l'inizio del film e un episodio che vede protagonista Nur ed-Din), forse per rendere più agevole il lavoro di distribuzione del film nelle sale. Volontà di distribuzione che però si deve scontrare con un blocco preventivo imposto dalle autorità giudiziarie a causa di un esposto rivolto alla magistratura dopo la visione dell'anteprima organizzata per la fine di giugno in un cinema milanese. A differenza di altri casi, sia il pubblico ministero sia il giudice chiamato ad emettere una sentenza si pronunceranno a favore della circolazione della pellicola senza tagli, adducendo motivazioni di carattere artistico che non verranno ben accolte dallo stesso cineasta²³.

Luoghi visitati, durata del soggiorno, location.

Tanto è panasiatica la raccolta di racconti delle *Mille e una notte*, che mescola e ingloba storie, ambienti e immaginari che provengono dal mondo indiano, arabo, persiano, egiziano, quanto è panasiatico il film pasoliniano che intesse tra loro location provenienti da più paesi dell'Asia centrale

²¹ Dalla conferenza stampa tenuta a Cannes nel maggio del 1974 ora in L. De Giusti, *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, Pordenone, Edizioni Cinemazero, 1979, pp. 103-104.

²² Chiesi, *op. cit.*, p. 51.

²³ Canova, *op. cit.*, pp. 37-39.

e da quella più vicina. La maggior parte delle riprese si suddivide tra lo Yemen (San'a, Ta'izz, Al-Hudayda nello Yemen del Nord, Say'un, Shibam e altri centri della regione del Hadhramaut nello Yemen del Sud) e l'Iran (e in modo particolare Isfahan). Altre riprese sono state realizzate a Katmandu in Nepal, Asmara in Etiopia, Nuova Delhi e Benares in India. Il *tournage* comincia i primi giorni di marzo e si conclude a settembre, anche se la maggior parte delle riprese si realizzano prima dell'estate, in un tour de force produttivo che evidentemente non può avere i tratti del viaggio conoscitivo, ma quello della performance lavorativa. La stessa sceneggiatura, ad ascoltare le testimonianze della scrittrice Dacia Maraini che ha collaborato alla sua stesura, è stata scritta in due settimane, in una fase della carriera pasoliniana come sempre ricca di progetti, film, scritture. Nel *Fiore* si possono riconoscere alcuni luoghi particolarmente suggestivi (e turistici) come ad esempio Masjed-e Imam, la moschea dell'Imam, a Isfahan, le mura di Sana'a (si veda la scheda sul film), il Dar al-Hajar, il palazzo sulla roccia costruito a pochi chilometri dalla capitale yemenita.

Sinossi

Il film segue un percorso narrativo piuttosto originale, mescolando e intrecciando diverse storie e svariati personaggi secondo una strategia che potremmo definire simile a quella delle scatole cinesi. In verità non tutti gli episodi o i brani sono figli di narratori intradiegetici. Talvolta nascono per «gemmazione», altre volte per affinità narrativa o del contesto, altre ancora attraverso correlazioni comprensibili solo in seconda battuta. La cornice comunque è data dalla vicenda di Zumurrùd e Nur ed-Din.

Siamo in un suk affollato, dove una ragazza di nome Zumurrùd viene messa in vendita al maggiore offerente. Tra una proposta e l'altra, sarà la stessa schiava a rifiutare le avances di uomini molto facoltosi, preferendo farsi scegliere da un ingenuo e sorridente adolescente di nome Nur ed-Din. Al risveglio dopo una notte d'amore, Zumurrùd racconta al suo amato la storia del poeta Sium che durante un viaggio con la sua scorta nel bel mezzo di un paesaggio desertico, invita tre ragazzi incontrati per strada a stabilirsi per la notte con lui nella sua tenda per recitare poesie e offrirsi reciproco piacere.

La microstoria successiva ci mostra un califfo, Harùn, che invita un bel giovane incontrato sulla strada ad aggregarsi al corteo dei suoi servitori. La stessa cosa fa sua moglie Zeudi, quando incappa sul tragitto in una bella e giovane ragazza. Una volta rientrati ai propri accampamenti, per verificare le reciproche teorie sull'amore e su chi dei due giovani sia il più bello, Harun e Zeudi narcotizzano i nuovi venuti prima che si conoscano, e li conducono sotto la stessa tenda, osservandone, di nascosto, i comportamenti. Durante la notte, prima si desta il giovane, e senza svegliare la ragazza, giace con lei. Dopo poco, accade esattamente il contrario: la ragazza si offre al coetaneo mentre questi ancora dorme. La coppia di sovrani decide allora che i due giovani sono fatti l'uno per l'altro, sono l'immagine reciproca allo specchio.

È giorno. Nur ed-Din trova nel suo cortile Barsum, un uomo biondo, caucasico, già incontrato in precedenza nel villaggio. Questi offrendogli un frutto da mangiare lo addormenta e rapisce Zumurrùd per conto del suo padrone Rashid, un vecchio uomo che la maltratta per le parole di scherno che la ragazza gli aveva rivolto il giorno della sua vendita. Grazie ad un'intermediaria, Zumurrùd contatta il giovane amante e gli dice di presentarsi sotto le mura della casa di Rashid per fuggire insieme. Il giovane, però, ricevuto il messaggio e felice per aver ritrovato la sua amata, si offre alle avance dell'informatrice, dirigendosi al luogo dell'appuntamento in una condizione di stanchezza tale da indurlo all'addormentamento.

Dormiente sulle scale del palazzo, Nur ed-Din non può vedere che Zumurrùd, dopo essersi calata dalle alte mura, finisce tra le braccia di Giawan, un ladro curdo che la ragazza scambia per l'amato e che sta passando in strada in quel momento. Il brigante non ci pensa due volte e rapisce la giovane conducendola nel covo dove si nascondono i celebri quaranta ladroni. La ragazza, rimasta sola con il vecchio padre di Giawan, riesce a fuggire con un inganno e giunge in una grande città.

Qui la popolazione sta attendendo l'arrivo di un forestiero cui affidare – per antica tradizione – la signoria della città dopo la prematura morte del sovrano, privo di eredi maschi. Scambiata per un uomo, Zumurrùd diventa Wardan e viene incoronata come nuovo Re. Con la complicità della sua giovane sposa, governa i sudditi celebrando banchetti e feste, nella speranza di attirare l'amato Nur ed-Din. Quando però incontra, durante le celebrazioni, il primo e poi il secondo rapitore, non esita a vendicarsi condannandoli entrambi a morte per crocifissione. Intanto Nur ed-Din vaga senza meta alla ricerca della sua schiava. Stremato si sdraia in una cesta che viene sollevata dal tetto di una abitazione in pietra. Due fanciulle, ancelle di Munis, prendono il ragazzo, lo conducono a casa, lo massaggiano, lo lavano, lo corteggiano, facendogli ritornare il sorriso. Nel cortile della ricca dimora, il ragazzo ascolta alcune delle storie che le narra Munis.

Il primo racconto ha come protagonista la regina Dùnya e narra un suo sogno ricorrente: la storia di un colombo grigio e una colomba grigia, l'uno imprigionato in una rete e liberato dalla seconda, la seconda imprigionata, dopo qualche tempo, in un'altra rete e abbandonata a se stessa dal colombo liberato. Un sogno, interpretato come la metafora dell'infedeltà maschile, che spingerà Dùnya a rinunciare a trovarsi un marito.

Nel frattempo, in un'oasi, il giovane Aziz incontra un viandante di nome Tagi e quando quegli gli chiede conto di una pergamena che nasconde nella manica della giacca, Aziz piangendo gli racconta la sua storia. Egli era il promesso sposo di sua cugina Aziza, ma il giorno delle nozze, dirigendosi verso la casa di un amico aveva incontrato una bella sconosciuta e se ne era innamorato perduto tanto da perdersi nei suoi sogni e ritardare l'arrivo alla cerimonia. L'ingenuità e l'im maturità di Aziz lo spingono a confessarsi con Aziza, la quale, amando il cugino, decide di aiutarlo a conquistare il cuore della sconosciuta suggerendogli le parole d'amore che deve sussurrarle all'orecchio. Budùr, questo il suo nome, si lascia conquistare da Aziz e dalle sue frasi, che il ragazzo continua a recitare solo grazie all'aiuto della cugina, senza accorgersi della sofferenza e della malattia d'amore di quest'ultima. Sarà il verso di una poesia recitata da Aziz a far capire a Budùr che Aziza è morta e a imporre al ragazzo di non presentarsi da lei prima di aver fatto erigere una tomba in onore della cugina. Tuttavia, invece di esaudire la promessa appena fatta, Aziz si fa blandire una volta ancora dalle parole di un'altra donna e si offre a lei. È trascorso un anno e Aziz è diventato padre. Quando decide di ritornare da Budùr, questa è ancora in attesa dell'amato e decide di vendicarsi evirando il ragazzo con l'aiuto di alcune donne. Tornato in casa di Aziza piangente e disperato, Aziz trova la madre di lei che gli porge una pergamena con le frasi d'amore che la ragazza aveva scritto prima di morire. Terminato di raccontare la sua storia, Aziz accompagna Tagi in città per aiutarlo a conquistare il cuore di Dùnya. Dopo una visita a un bagno pubblico e a un giardino della dimora di Dùnya, Tagi decide di assumere due artisti per comporre di nascosto un mosaico sul soffitto di una stanza della regina. Mentre i mosaicisti lavorano, il primo dei due, Shahzamàn, narra la propria storia.

Figlio di ricco signore, scampato con uno stratagemma a un attacco di briganti, il giovane viene ospitato da un affittacamere. Un giorno, mentre è in campagna a raccogliere legna, scopre l'entrata segreta di una tomba sotterranea. Qui è tenuta prigioniera da un demone una giovane principessa con cui Shahzamàn trascorre una notte d'amore. Quando il demone ritorna casa e trova accanto al letto della donna le calzature appartenenti al ragazzo, colmo d'ira, si mette in cerca dell'amante e lo trova senza molte difficoltà. Riportato nella tomba e scoperto l'amore reciproco tra i due giovani, la creatura satanica prima si vendica di lei, amputandole mani, piedi e infine la testa; poi prende il ragazzo, lo conduce in volo nel mezzo del deserto e lo tramuta in scimmia. Diventato animale, Shahzamàn viene accolto da un gruppo di giovani marinai. Durante il lungo viaggio che li riporta in India, prende un diario di viaggio e scrive alcune frasi che verranno lette da un Maharajah. Questi, ammirando la precisione della calligrafia, chiede aiuto alla figlia e lo fa ritornare uomo per concedergli il titolo di visir. Durante la metamorfosi, la giovane principessa s'immola tra le fiamme mentre il ragazzo, ritrovate le proprie sembianze, rinuncia al titolo e alle ricchezze offerte dal re, preferendo una vita ascetica.

Anche Yunàn, il secondo mosaicista, racconta la sua storia. Egli è il giovane e coccolato figlio di un re che non ha mai abbandonato la propria terra. Un giorno, improvvisamente, chiede al padre di armare una nave per andare a visitare un'isola lontana e iniziare così a conoscere il mondo. In mezzo alle acque la sua imbarcazione fa naufragio a causa di sortilegio. Sopravvissuto, il ragazzo libera le terre dal maleficio prima uccidendo con una freccia appuntita un cavaliere nella sua armatura, poi eliminando un principe quindicenne che vive nascosto in una grotta perché così era stato predetto. Ritrovato dal padre e riportato a casa, Yunàn incontra uno schiavo che attende di realizzare una promessa fatta a un vecchio eremita sul punto di morte. Ricevuti, dallo schiavo, gli indumenti dell'asceta, il giovane abbandona una volta ancora la casa paterna e si dà al romitaggio.

Siamo di nuovo nel tempio di Dùnya e ormai il mosaico è concluso. Shahzamàn e Yunàn sono ripartiti. Il guardiano del giardino conduce Dùnya innanzi alle raffigurazioni musive. La principessa, sopraffatta dalla bellezza del lavoro, si accorge che i disegni raffigurano il suo sogno, tranne uno che lo completa: un rapace vendica la morte della colomba bianca uccidendo il colombo grigio. Capisce il significato allegorico, piange, scappa, raggiunge Tagi e gli offre tutto il suo amore.

Finito di ascoltare i racconti di Munis, Nur ed-Din gioca con le tre fanciulle, trascorre una notte d'amore con loro. Al risveglio scappa dall'abitazione e, triste perché non ha ancora trovato la sua schiava, s'inoltra in un paesaggio deserto. Qui incontra un leone che invece di sbranarlo lo accompagna nella città del re Wardan. Arrestato dopo aver mangiato del riso a un banchetto, Nur ed-Din viene portato a palazzo. Il re lo deride, lo costringe a sdraiarsi su un letto e a spogliarsi senza guardare. Solo quando anche il sovrano si denuda rivelando il corpo femminile di Zumurrùd, Nur ed-Din capisce di trovarsi innanzi all'amata schiava e ritrova la felicità perduta.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità.

- **Ambientazioni.** Si tratta forse dell'unico film girato da un cineasta modernista che programmaticamente sceglie di non abbarbicarsi in una realtà culturale definita, ma di muoversi all'interno di fantasie orientali vaghe e indefinite. Una fuga dal presente storico che è però anche una dispersione geografica facilmente localizzabile. A differenza di film (hollywoodiani e non) dove l'Oriente magico è ricostruito in studio, mescolando stili architettonici, canoni estetici, suggestioni pittoriche di varia provenienza, talvolta completamente inventati da ottimi scenografi e costumisti, qui – almeno sul fronte della contestualizzazione toponomastica – ci troviamo all'interno di un mondo reale, con scorci e vedute di paesi e paesaggi effettivamente esistenti. Stradine, vicoli, cortili,

palazzi, grotte decorate, moschee, spiagge, templi, deserti compongono così un universo cinematografico insieme immaginifico e concreto.

- **Interpreti.** Pasolini, seguendo una prassi adottata anche in altre circostanze produttive (si pensi, solo per fare un esempio, al *Vangelo secondo Matteo*), sceglie di «mescolare» gli attori, vale a dire di assumere e coinvolgere interpreti di varia provenienza etnico-culturale (nazionalità, lingua parlata, colore della pelle, ecc..) e di diverso grado professionale (attori dilettanti, amici, attori professionisti, italiani e non, uomini e donne incontrate in loco). Franco Merli e Ines Pellegrini, i due attori che interpretano Nur ed-Din e Zumurrùd, sono debuttanti (la Pellegrini in realtà aveva recitato una piccola parte in un film di Davanzati, l'anno prima), ma grazie al successo di critica e di pubblico del film continueranno a lavorare nel cinema ancora per alcuni anni, tornando in un set con Pasolini per il suo ultimo film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, e partecipando ad altre produzioni meno ambiziose (la Pellegrini, come Luigina Rocchi che ne *Il Fiore* impersona Budur, lavorerà, ad esempio, in alcune pellicole del filone erotico-boccaccesco in gran voga in quel periodo). Di Ninetto Davoli (*Aziz*) e Franco Citti (*il diavolo*) non occorre dire nulla perché sono due «acattoni» con cui Pasolini collabora dall'inizio della sua carriera, gli altri sono anch'essi quasi tutti italiani (con qualche eccezione come Margareth Clémenti, la madre di *Aziz*, e Abadit Ghidei, la principessa *Dunya*) e quasi tutti dilettanti. L'elemento che però raddoppia e moltiplica il carattere artefatto dell'operazione, conducendola fino al suo parossismo (vedi cap. 15) è la scelta di far recitare i personaggi (anzi, meglio, di doppiarli) in un italiano dalle forti inflessioni dialettali (della zona del leccese). Si tratta di una forma di estremizzazione del livello di arbitrarità dell'adattamento, nonché uno stratagemma per produrre straniamento e dunque ridurre i rischi di immedesimazione.
- **La struttura narrativa a scatole cinesi.** Anche se nel complesso i procedimenti di racconto nel racconto e di *mise en abîme* non sono estremizzati come avviene nella raccolta originaria, resta egualmente il fatto che *Il fiore* si presenta come uno dei testi più complessi e ricercati sul piano metanarrativo. Curiosamente Pasolini non costruisce quasi mai delle transizioni che consentano allo spettatore di comprendere l'esatta architettura narrativa: è raro, infatti, assistere all'inizio di un racconto orale – poi figurativizzato dall'istanza narrante – per opera di un narratore intradiegetico (ad esempio la bella Munis) rivolgendosi a un gruppo di auditori (Nur-er-din e le ancelle) ideali doppi dello spettatore. I singoli «racconti» iniziano con improvvise apparizioni, esordi ex abrupto, salti temporali e spaziali difficilmente codificabili (si pensi al passaggio tra il sotto-intreccio dei due mosaicisti), bruschi ritorni a episodi abbandonati, costringendo lo spettatore ad una costruzione del plot a posteriori. Da questo punto di vista la giustapposizione non sempre logica degli avvenimenti ricorda da vicino la discorsività del sogno, laddove la suggestione visiva, l'autonomia della singola vicenda, hanno un maggiore significato simbolico e fenomenologico del testo preso nel suo complesso.
- **Sessualità e il tema dell'esplicito.** Come già in altri prodotti, la possibilità di lavorare con materiali culturali allogenici rispetto al proprio, consente a Pasolini di muoversi con una certa libertà nella rappresentazione di temi e immagini abitualmente considerate tabù dalla nostra società (o relegate ai circuiti della pornografia). È curioso e sintomatico che uno dei film dove il sesso e la nudità in Pasolini sono più ricorrenti, dove la licenziosità dei comportamenti dei personaggi è sottolineata più volte, sia stato anche uno dei meno colpiti da parte della censura italiana che, come

ricordano Canova e altri, ha giudicato il film come opera artistica e dunque ne ha preservato il contenuto, anche quello più scabroso o esplicito agli occhi dell'opinione pubblica benpensante. Amplessi, organi sessuali in bella mostra, metafore di deflagrazione (la freccia a forma di pene che Aziz scaglia verso Budùr), rapporti omosessuali, appartengono all'insieme di un'opera che recupera la licenziosità dell'orientalismo per portarla tuttavia a una sorta di esagerazione parossistica, esplicitandola in immagini che non hanno nulla di scabroso, riconducendola a un flusso onirico difficilmente separabile dalla realtà, assegnandole dei valori «rivoluzionari» in quanto forma di relazione privilegiata tra le persone indipendentemente dalle classi sociali, dai luoghi di provenienza, dagli integralismi religiosi di qualsiasi provenienza.

Plaisir d'amour en Iran

Il progetto

Plaisir d'amour en Iran è una variazione²⁴ sullo spartito amoroso di *L'une chante l'autre pas*. Ritroviamo infatti due personaggi del film che Varda gira in quel medesimo periodo, ovvero Pomme e il marito indiano Darius, intenti a trascorrere una giornata a Isfahan, in visita ad una delle città più affascinanti dell'Iran. In verità, se s'ignora quali siano le vicende del film coevo (cosa impossibile per lo spettatore d'allora, visto che il cortometraggio era abbinato alla proiezione del lungometraggio nelle sale e nel film c'è una lunga sequenza ambientata in Iran), *Plaisir d'amour* è semplicemente un breve racconto che traccia alcuni flash e impressioni sulla relazione amorosa tra una ragazza francese e un ragazzo iraniano. Siamo nel bel mezzo degli anni Settanta e l'Iran, giova ricordarlo, è ancora governato dallo Scià, dunque in una fase di forte spinta verso l'occidentalizzazione dell'economia e dei costumi. La presenza di una coppia mista, piacevolmente intenta a trascorrere ore di corteggiamento reciproco in un luogo ad ampia frequentazione turistica, è pertanto assolutamente verosimile.

Luoghi visitati, location.

Il cortometraggio è stato girato a Isfahan e, in minima parte, a Teheran, nel 1976 nel corso della preparazione di un altro film della Varda *L'une chante l'autre pas*. Le immagini del film si soffermano sulle forme sinuose delle cupole e dei minareti della città e sulle decorazioni presenti negli Iwan e nelle pareti della Moschea dell'Imam che sorge nella parte meridionale della piazza Naqsh-e Jahan.

Sinossi

Vediamo una giovane coppia attraversare, mano nella mano, i cortili e le piazze dove svettano gli Iwan della Moschea dell'Imam. La visione delle forme rotonde dei portali e delle cupole e di quella ritta dei minareti suggerisce a Pomme riferimenti alla sessualità femminile e maschile, in un gioco di allusioni e accenni che intrigano e imbarazzano nello stesso tempo il suo compagno. Il dialogo tra i due – che si ode in fuoricampo mentre la macchina da presa riprende i dettagli dell'edificio religioso – trova nel giustapporsi tra immagini e

²⁴ «Come parlare d'amore sollevando gli occhi verso le moschee o parlare di architettura all'altezza del cuscino. Questo cortometraggio è un'escrescenza di *L'une chante l'autre pas*, una variazione sui moti amorosi di Pomme e Ali Darius. Ma può essere il sogno di qualsiasi coppia di innamorati, in luoghi così perfetti come la Grande Moschea di Isfahan, punto di unione tra l'arte sacra e l'arte profana». La dichiarazione è di Agnès Varda ed è presente in S. Cortellazzo, M. Marangi (a cura di), *Angès Varda*, Torino, EDT, 1990. p. 125.

suono, convincenti rimandi tra arte, architettura, sensualità, natura. Poi, per la coppia, è la volta di una sosta in un giardino interno a declamare poesie tradizionali l'uno e a comporne di nuove (di ironiche e intriganti sulla carta igienica presa in prestito in un bagno) l'altra. La banda video passa poi a mostrare una collezione di miniature persiane commentate da una voce narrante femminile che nota come siano poche le coppie uomo/donna rappresentate nella tradizione figurativa iranica, mentre più frequentemente si vedono gruppi di uomini e raramente gruppi di donne, oppure personaggi solitari come i poeti. Infine il commento extradiegetico nota come le fontane, gli specchi d'acqua, le vasche collocate negli spazi esterni alla Moschea raddoppiano la sensazione di disorientamento della coppia di innamorati, facendo sposare il blu dei mosaici con quello del cielo e l'arte sacra con quella profana. Ancora una volta l'unione degli opposti che si assomigliano e si riflettono vicendevolmente è fonte di eccitazione e turbamento, anche quando – dice la voce – a provare tali sentimenti sono solo dei personaggi cinematografici.

Caratteristiche del film. Evidenze dell'alterità.

- **Location.** La città di Isfahan, già scelta da Pasolini, ritorna come luogo simbolo della bellezza dell'arte iranica. Minareti, cupole, moschee, mosaici, ceramiche, miniature sono immagini codificate, dunque pienamente dentro un certo cliché orientalista, qui convocate però perché – agli occhi dei due innamorati e della commentatrice di origini francesi – appaiono gravide di promesse di natura sessuale. È insomma lo sguardo soggettivo e trasognante dell'innamorato (europeo), pieno di auspici e di desideri, di trasfigurazioni consapevoli e di allusive giocosità, a ergersi come protagonista della narrazione nella sua cornice fantastica e orientalista.
- **Oriente/Occidente: attrazioni.** La coppia è volutamente costituita da tipi fisici e caratteriali agli antipodi. Lei ha carnagione chiara, capelli rossi, vestito nero con fiori bianchi, è esuberante, sognante, impudica; lui, carnagione scura, capelli neri e occhi neri, un jeans e una maglietta bianca, appare più timido, pudico, romantico nel suo recitare poesie d'amore. L'incontro tra le culture diverse trova reificazione in personaggi antipodali. La domanda che nasce spontanea è la seguente: ci sarebbe egualmente incontro culturale senza una diversità così riconoscibile?
- **Arte e metadiscorsività.** Il carattere metariflessivo del cortometraggio è evidente in diversi passaggi. L'attenzione alla raffigurazione, ai giochi di specchi creati dalle fontane e dalle vasche della moschea, il richiamo alle miniature. Ma è l'ultima battuta della voce di commento – ricordando che i due amanti sono «solo» personaggi cinematografici – a collocare l'esercizio stilistico nell'alveo dello scherzo figurativo, della *rêverie*.

Terza parte

Approssimazioni

L'intenzione di intendersi nel malinteso

Cap. 10. Lo stereotipo e il malinteso

Sé stessi, questa è la grande questione del viaggio. Sé stessi, e nient'altro. O così poco. Una quantità di pretesti, di occasioni e di giustificazioni, certo, ma, di fatto, ci si mette in cammino spinti soltanto dal desiderio di partire incontro a sé stessi nel disegno, molto ipotetico, di ritrovarsi, se non di trovarsi. Lo stesso giro del mondo non sempre è sufficiente a raggiungere questo faccia a faccia. A volte, nemmeno un'intera esistenza.

Michel ONFRAY. *Théorie du voyage*

Aporie e distanze

Le esperienze odepatiche cinematografiche che qui trattiamo seguono profili contraddittori e talvolta paradossali di tale rilevanza da spingere a indagare quest'ambito produttivo quasi indipendentemente dagli esiti estetici o culturali raggiunti. Come abbiamo già avuto modo di notare nella prima parte di questo studio, i registi modernisti, forse consapevolmente, forse inconsapevolmente, si pongono al centro di una rete di discorsività (composta da discipline, approcci, problematiche, vertenze politiche e sociali, fenomeni produttivi, battaglie culturali, eventi storici), che rende la loro presenza sintomatica e rivelatrice di dimensioni antinomiche del viaggio e dell'incontro con l'altro.

La prima delle questioni che la loro presenza solleva pertiene, come si diceva, con la partigianeria, la simpatia, la faziosità che essi solitamente esprimono nei confronti delle culture alloglotte. La passione di Rossellini o Malle per l'India, quella di Marker o Wenders per il Giappone, quella di Ivens per la Cina, sono tra loro equiparabili come equiparabili sono l'intensità della loro partecipazione ai destini delle popolazioni incontrate, la radicalità delle proposte cinematografiche ivi realizzate, la profonda influenza che tali esperienze esercitano anche in altre fasi della loro storia professionale. Abbiamo visto che Antonioni riesce solo parzialmente a mantenere il suo sguardo distante nei confronti della Cina rivoluzionaria o dei riti del Kumbha Mela in India. Pasolini invece si colloca fin da subito dalla parte dei popoli che appartengono al cosiddetto Terzo Mondo, anche se ciò produrrà in lui una serie di conflitti interiori (ed esteriori) di non poco conto. Malle, ancor più

di Pasolini, si immerge letteralmente nel subcontinente indiano, sparisce per diversi mesi, non comunica più notizie di sé ai familiari, riemerge – siamo nel 1968 – sacrificando (parzialmente) categorie e approcci del movimentismo radicale di sinistra francese sull'altare di una partecipazione emotiva e spirituale alla vita di un popolo pur dilaniato dalle ingiustizie delle suddivisioni in caste, dalla povertà, dalle malattie. Quando decide di girare per Tokyo, Wenders lo fa per l'amore intellettuale incondizionato verso un regista, Ozu Yasūjiro, e verso l'idea di società ritratta nei suoi film (di cui cerca invano di trovare tracce nella metropoli nipponica contemporanea). Un amore platonico e professionale che invece si fa innamoramento appassionato e ironico nel Marker del *Mystère Koumiko*, oppure rispettoso e reverenziale omaggio nei confronti di Kurosawa Akira nel documentario *AK*. Tornando a Ivens, non possiamo non ricordare i suoi viaggi in Laos e Vietnam – di cui qui ci occupiamo solo lateralmente – per vivere accanto e al contatto con le popolazioni in guerra, anch'egli sotto i bombardamenti degli aerei americani, nei cunicoli scavati come rifugio, tra le risaie coltivate poche ore al giorno. E in determinate circostanze, anche in assenza di un vero e proprio viaggio – il riferimento è ad esempio al film collettivo *Loin du Vietnam* – registi come Varda, Godard, altri già citati come Ivens e Marker, pretendono egualmente di prendere parte a quel conflitto armato, sostenendo, attraverso la pratica del pamphlet cinematografico, la popolazione vietnamita che resiste e che si ribella all'invasione «yankee». Naturalmente se allargassimo, per un istante, il nostro sguardo prospettico ad altri quadranti del mondo, ci ritroveremmo innanzi a pratiche del tutto simili. Si pensi ai lavori di Rouch, regista-etnografo che cerca di dare voce ad alcune comunità africane (e non a caso intitola una delle sue opere più riuscite, *Moi Un noir*, a segnalare la prospettiva implicante adottata); a quelli di Herzog che firma film di fiction e di documentari (o ibridi) che supportano le cause degli aborigeni australiani (*Dove sognano le formiche verdi*), fraternizzano con i contadini della Guadalupa (*La Soufrière*) inscenano miti ancestrali e primitivi sulla genesi del mondo (*Fata Morgana*). Aggiungiamo ancora – per dare un senso tangibile e quasi fisico a tali partigianerie attraverso la pedanteria della lista – i casi di Straub & Huillet che, con complicità ideologica, raccontano le lotte contadine in Egitto durante il colonialismo (*Trop tôt, trop tard*); quello di Pontecorvo (il riferimento è a *La battaglia di Algeri*) che rivisita e rilegge dal punto di vista del Fronte Nazionale di Liberazione la guerra di Algeria scoppiata una decina di anni prima; e ancora quelli di molti esponenti del cosiddetto *cinema diretto* che

partecipano ai destini delle realtà che trattano e raccontano nella misura in cui decidono di soffermare l'occhio delle loro cinecamere su realtà trascurate, dimenticate, ignorate dagli altri media o dalle narrazioni cinematografiche tradizionali (sul *cinéma-vérité* si veda cap. 17).

Va da sé che non basta simpatizzare per l'altro per offrirne una rappresentazione meno manichea, semplificata, parziale di quella prodotta da chi invece è guidato da propositi meno «nobili» o da un atteggiamento meno partecipe e solidale. C'è una prima ragione, forse banale, ma da non sottovalutare. Quando si viaggia sospinti da una predisposizione favorevole e indulgente nei confronti delle realtà che si andranno a conoscere si carica nel proprio bagaglio un ventaglio di attese positive che poi spesso, anche se non sempre, possono/devono essere riviste, adattate, talvolta abbandonate, alla luce delle vischiosità e delle callosità imprevedute e imprevedibili dei territori visitati. Questo processo di rimodulazione o di ri-negoziazione delle proprie convinzioni può anche comportare talvolta un recupero di paradigmi e di schemi mentali già acquisiti, di categorie fisse del pensiero, di abitudini della percezione, di meccanismi standardizzati della decodifica. In tal modo – ed ecco la prima aporia che merita di essere approfondita – simpatizzare e fraternizzare con l'altro mette talvolta i nostri registi nella condizione di rivalutare la produttività di certi schematismi, la scorciatoia che offrono certe codificazioni, magari negate in partenza e talvolta persino all'arrivo. Più in generale, la logica dialogica della ridefinizione delle attese determina l'addensarsi di un miscuglio di sollecitazioni, rimossi, parole d'ordine, ideali, ideologie, fatiche del contatto, pregiudizi, disattenzioni, mancamenti, accelerazioni che rende affatto scontato l'esito dei processi interculturali in corso. Processi che, proprio in virtù di questa contraddizione in essere, si offrono allo studioso come poco prevedibili e, dunque, più interessanti da indagare.

C'è un secondo elemento di attrito che vale la pena indagare. I registi di cui ci occupiamo non sono «professionisti» dell'incontro con l'alterità, semmai sono dei dilettanti autorevoli anche quando, come nel caso di Marker e Ivens, sono abituati a calcare *terrae incognitae*. È bene, infatti, ricordare che i cineasti odeporici non viaggiano perché spinti da intenti esplicitamente ermeneutici o perché sovvenzionati da istituzioni del sapere. Non sono antropologi, non sono etnografi, non sono sociologi, non sono indianisti, sinologi, nipponisti. Anche quando alcuni di questi lavori finiscono per interrogare – diremmo inesorabilmente – le problematiche proprie delle discipline sociali qui citate, il profilo scelto non è quello e non può essere quello del trattato scientifico. Non

vengono adottati metodi di indagine codificati, non vengono dimostrate teorie di campo, né proposti sistemi tassonomici o modelli di storicizzazione standardizzati¹. Al contrario questi lavori ci restituiscono quelli che potremmo definire i materiali di «scarto» di tali discipline (magari poi recuperati nel dibattito accademico, ma solo diversi anni dopo): tracce di spostamenti, flash d'incontri, impressioni catturate sul campo, narrativizzazioni o finzionalizzazioni di elementi mondani, talvolta banali, altre volte straordinari. C'è chi decide di utilizzare le immagini raccolte per comporre, sul filo dell'ironia, sinfonie audiovisive libere e creative che mescolano sollecitazioni di provenienza eteroclitica (Marker), chi cerca di offrire un quadro chiaro, di stampo pedagogico, di certe dinamiche che ha potuto osservare (Rossellini), chi si lascia guidare dagli eventi (Malle), chi cerca di modificarli (Pasolini), chi di dargli spessore ideologico o testimonianza storica (Ivens). C'è chi indaga sulle macerie psicologiche profonde che una tragedia della storia ha impresso su due personaggi simbolici (Resnais) e chi indugia sui corpi e gli istinti sessuali, in un'odissea licenziosa difficilmente proponibile all'interno della propria comunità (ancora Pasolini con *Il fiore*). C'è chi narra per immagini fisse, chi per appelli all'Unesco, chi per interviste, chi attraverso silenzi. Al di là, come detto, degli esiti estetici, tali rappresentazioni costituiscono l'insieme diversamente montato di un catalogo di tante emulsioni o, se si preferisce, di istantanee che talvolta catturano fatti realmente accaduti davanti all'occhio della macchina da presa, ma che altre volte si presentano come la configurazione spesso arbitraria o personale di convinzioni, idealità, scelte di campo, attese e prefigurazioni. O entrambe le cose. Dunque – ed ecco la seconda aporia da tenere in considerazione – i film di cui ci occupiamo parteggiano con fatica, simpatizzano senza cercare di capire in maniera approfondita, viaggiano ma con insicurezze e tentennamenti, finendo per raccontare più del soggetto scopico che realizza il film/il viaggio (le emozioni, le impressioni, i modi di lasciare traccia), che non dell'indigeno visitato, del soggetto osservato e infine non conosciuto.

Oltre a queste due prime contraddizioni, connaturate con la pratica odepórica e quindi presenti anche in esperienze legate ai diari di viaggio letterari o ad altre forme espressive², ne segnaliamo una terza che è propria delle arti visuali e in particolare del cinema. L'esperienza del viaggio cambia, infatti, se ci s'incammina non con un taccuino in mano o un registratore di suoni, ma tenendo in spalla una macchina da presa. L'asserzione può sembrare banale, ma i meccanismi interpretativi e gli

¹ Per un approfondimento su questo passaggio del testo si rimanda al cap. 17.

² Si vedano a proposito i riferimenti presenti nei capitoli 2 e 5.

orizzonti significanti che attiva non lo sono affatto. Affinché le cineprese possano produrre immagini in movimento (non solo immaginari, né solo immagini statiche), chi si prende la responsabilità di selezionare prospettive, sguardi, punti di vista e di integrarli tra loro attraverso il montaggio, si trova costretto a operare scelte che lasciano fuoricampo interi pezzi di mondo, magari considerati poco significativi, includendone degli altri ritenuti, al contrario, più pregnanti. La dinamica produce un'inquadratura e una costituzione cronotopica del mondo finzionale, istituisce dei fuoricampo, impone delle ellissi, determina processi anamnesici, stabilisce spazi relazionali, di «comunicazione» direbbe Odin. Anche quando adotta il registro del documentario, mette in atto un'operazione di selezione e di giustapposizione delle immagini che è propria di ogni configurazione, di ogni posizionarsi in un discorso.

Si dirà che anche in tutti gli altri mezzi espressivi la selezione dei significanti è una pratica indispensabile per la realizzazione di ogni artefatto culturale. Ed è vero. La differenza, se così possiamo dire, è di natura statutaria. Quello che fa l'arte figurativa, la fotografia e, imprimendogli movimento e stratificazione temporale, il cinema è di cristallizzare tali scelte sul fronte di una visibilità (e della conseguente invisibilità) che è volubilità, possibilità di trasformarsi, sparire, ricomparire in qualsiasi momento. La dialettica che esiste tra la volontà di uno sguardo originale, personale, soggettivo dei nostri registi e la sostanziale impossibilità di separarsi da uno sguardo socialmente codificato, quello che solitamente appartiene a una comunità cui ci si rivolge (anche fossero quelle che impongono un capovolgimento dei luoghi comuni orientalisti), non può insomma prescindere dall'indicazione di una procedura di posizionamento e collocazione del sé in uno spazio virtuale fragile e magmatico – prodotto dall'obiettivo di una macchina da presa che si fa punto di vista – che è insieme uno spazio narrativo, uno spazio sociale, uno spazio rappresentativo, uno spazio in movimento, uno spazio esclusivo, uno spazio visibile e uno (altrettanto importante) invisibile.

A tal proposito può essere utile ricordare uno dei pochi contributi in cui il celebre culturalista inglese Stuart Hall prende spunto dal cinema, o meglio da una serie di film realizzati da registi caraibici e della diaspora africana, per ragionare sulla questione delle identità culturali e delle loro

rappresentazioni visuali. Già nelle prime pagine lo studioso ricorda al suo lettore un dato di fatto essenziale:

A new cinema of the Caribbean is emerging, joining the company of the other 'Third Cinemas'. It is related to, but different from the vibrant film and other forms of visual representation of the Afro-Caribbean (and Asian) 'blacks' of the diasporas of the West - the new post-colonial subjects. All these cultural practices and forms of representation have the black subject at their centre, putting the issue of cultural identity in question. Who is this emergent, new subject of the cinema? From where does he/she speak?³

Hall di fronte a un gruppo di film che provengono da una determinata realtà culturale (i Caraibi) si chiede innanzi tutto dove collocare non tanto i singoli autori dei film, quando il soggetto sociale che essi contribuiscono a costruire e che impone una propria presenza in ambito internazionale, dunque un proprio punto di vista da affermare. Per rispondere a questa domanda egli allarga il discorso dal cinema alle pratiche discorsive dell'alterità.

Practices of representation always implicate the positions from which we speak or write - the positions of enunciation. What recent theories of enunciation suggest is that, though we speak, so to say 'in our own name', of ourselves and from our own experience, nevertheless who speaks, and the subject who is spoken of, are never identical, *never exactly in the same place*. Identity is not as transparent or unproblematic as we think. Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a 'production', *which is never complete*, always in process, and always constituted within, not outside, representation. This view problematises the very authority and authenticity to which the term, 'cultural identity', lays claim⁴.

Ispirandosi probabilmente alle coeve teorie narratologiche⁵, Hall solleva il problema del posizionamento dei soggetti che narrano, indicando che c'è sempre uno scarto enunciazionale tra

³ S. Hall, "Cultural Identity and Diaspora" in J. Rutherford (a cura di), *Identity. Community, Culture, Difference*, Londra, Lawrence & Wishart, 1990, p. 222.

⁴ *Ibidem* (Corsivi nostri).

⁵ La narratologia ha avuto una grande fortuna in ambito umanistico, negli studi postcoloniali, antropologici, culturali. Senza tornare ai «classici» della linguistica, da Benveniste a Greimas, da Bachtin a Genette, da Eco a Propp, da Todorov a Barthes, ricordiamo alcuni studi di ambito cinematografico che si interrogano, come lo scritto di Hall, sulla funzione, la posizione, la collocazione narrativa degli enunciati filmici e dei loro responsabili: C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Parigi, Editions Klincksieck, 1968 (tr. it. *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972); C. Metz, *Langage et cinéma*, Parigi, Larousse, 1971 (tr. it. *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani 1977); S.B. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1978 (tr. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981); E. Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin/New York, Mouton, 1984; D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985; F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986; F. Jost, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lione, Presses universitaires, 1987; A. Gaudreault, *Du*

chi immagina e produce un racconto e l'ente narrativo incaricato di veicolarlo. Una distanza – un non essere *nello stesso luogo* – che produce uno scarto e dunque una dialettica di posizionamenti che nel caso di cineasti costretti alle migrazioni per ragioni di forza maggiore (o perché figli di migranti) si va a proiettare in quella distanza ancora più ampia che esiste tra il paese di provenienza dell'artista, re-immaginato come luogo «mitico» delle origini (il continente africano in questo caso) e quello del suo attuale radicamento diasporico (i paesi caraibici che ospitano e di fatto stanzializzano i migranti). L'identità culturale – continua Hill – non è aproblematica, né trasparente, né autentica, ma si costruisce all'interno di un processo di configurazione che è esso stesso in divenire. Riferendosi poi ai lavori visuali dell'artista anglo-caraibico Armet Francis, poco dopo precisa:

No one who looks at these textural images now, in the light of the history of transportation, slavery and migration, can fail to understand how the rift of separation, the 'loss of identity', which has been integral to the Caribbean experience only begins to be healed when these forgotten connections are once more set in place. Such texts restore an imaginary fullness or plentitude, to set against the broken rubric of our past. They are resources of resistance and identity, with which to confront *the fragmented and pathological ways in which that experience has been reconstructed within the dominant regimes of cinematic and visual representation of the West*⁶.

Cercando di parafrasare quanto sostenuto dallo studioso di origini giamaicane e di riportarlo ai nostri discorsi possiamo dire che i film caraibici o dei nuovi soggetti postcoloniali, posti all'interno del processo di ricostruzione delle identità culturali, cercano di ricomporre le distanze, di colmare i vuoti, di avvicinare le posizioni separate mediante la ricerca di una «pienezza immaginaria» a fronte delle «modalità frammentate e patologiche» che caratterizzano le ricostruzioni dei regimi dominanti. Non sfuggiranno due elementi del discorso che, se riportati alle pertinenze del nostro studio, appaiono in apparente contraddizione. In prima battuta occorrerà notare che anche i registi odepóricos, come quelli delle varie diaspore, non si trovano nel proprio luogo d'origine, ma interpongono una distanza tra il posto in cui filmano/producono immagini e quello natio, da cui provengono. C'è, però, un secondo fatto che contribuisce a diversificare, in maniera decisiva, le esperienze: se i registi della diaspora vivono la propria stanzialità come l'effetto di un espatrio forzato e considerano il ritorno (anche solo immaginario) al luogo natio (o dei propri padri) un presupposto

littéraire au filmique. Système du récit, Parigi, Meridiens Klincksieck, 1988 (tr. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000).

⁶ Hall, *op. cit.*, pp. 224-225 (Corsivi nostri).

determinante per ricostruire solide radici identitarie, i cineasti modernisti vivono la propria mobilità come l'effetto di una fuga spesso progettata e non subita da una precedente stanzialità e la considerano come il presupposto necessario per un abbandono, se non definitivo almeno parziale, dei propri caratteri autoctoni, della propria storia culturale. Tale differenza cristallizza la specularità delle due vicende: se i registi migranti si rivolgono principalmente a una comunità anch'essa forzata a muoversi e installarsi in un «altrove», con cui condividono spazi di espressione, linguaggi meticci e luoghi di provvisorio o definitivo barbicamento (le diaspore caraibiche), quelli che trascorrono soggiorni di lavoro più o meno lunghi in Asia o in Africa spesso hanno come pubblico di riferimento dei loro film non le comunità in cui trovano temporaneamente (quelle indigene, quelle ospitanti), ma quelle nate dalle quali si sono allontanati, ma verso le quali, chi prima, chi dopo, tendono inevitabilmente a convergere⁷. Ne consegue che le strategie messe in atto dai due diversi gruppi seguano spesso obiettivi radicalmente diversi. Se gli artisti caraibici colmano vuoti, riallacciano connessioni, ricostruiscono identità con un'origine lontana, quelli europei allargano le falle, ricercano lo spaesamento, accentuano le forme della disappartenenza, e così facendo ricorrono al frammento, alla traccia, al dettaglio, all'inconcluso come principale orizzonte di praticabilità delle loro narrazioni (cfr. cap. 14), come metodo formale o discorsivo cui arroccarsi, come spettro tematico e argomentativo da inseguire. Facciamo qualche esempio. Per Pasolini frammentare significa cogliere improvvise epifanie (uno sguardo, un sorriso), per Rossellini significa scandagliare in ogni sua piccola parte la pertinenza del pensiero riflessivo e razionale quasi illuminista (quello indiano, il suo), per Ivens è ciò che resiste alle condizioni estreme della ripresa, è il vento che non si fa riprendere, è la negoziazione faticosa con le autorità cinesi; per Marker è la traccia di un ricordo lontano ma presente, è l'insieme delle ritualità popolari, è un'immagine sintetica, per Wenders è l'elemento costitutivo di un presente ipertecnologico con cui bisogna fare necessariamente i conti mentre si fantastica in maniera nostalgica su un passato di ordine e chiarezza ormai svanito, per la

⁷ L'elemento è facilmente dimostrabile se si prende in considerazione la lingua originale adottata dai singoli film. Si tratta spesso della madrelingua del regista che firma la pellicola, anche quando essa è sostenuta da finanziamenti internazionali o addirittura da produzioni solo locali. Film come *The Saga of Anatahan* o *Hiroshima, mon amour*, ad esempio, pur sostenuti economicamente dai giapponesi e pensati anche per il mercato nipponico, sono pellicole difficili da rendere in *nihongo*. Le scelte stilistiche di Sternberg e di Resnais sono tali, infatti, per cui la versione nelle lingue autoctone perde in complessità: la voce narrante in inglese del regista tedesco se tradotta diventa pleonastica rispetto ai dialoghi del film; il francese incerto del personaggio maschile di *Hiroshima* e l'incapacità di comprendere il giapponese (la lingua ma anche la cultura) del personaggio femminile sono anch'essi elementi diegetici fondamentali, pressoché impossibili da restituire attraverso il doppiaggio (se non alterando le dinamiche relazionali tra i due protagonisti).

Duras – anche senza viaggio, ma nell'esperienza del ricordo della propria infanzia – è frammento della parola, gioco di specchi, separazione della banda audio dalla banda video. E così via⁸.

Abbiamo visto che i nostri registi viaggiano per scelta verso mondi che fanno fatica a rappresentare con «pienezza immaginaria», reagendo invece con strategie retoriche volte all'accentuazione del frammento e della traccia; abbiamo anche visto che cercano in qualche modo una condizione migrante «artificiale» e «parziale» nella dimensione odepórica privilegiata dell'intellettuale con la macchina da presa che, prima o poi, ritorna nella propria comunità d'origine; abbiamo visto ancora che ostentano una simpatia che spesso – oseremmo dire lecitamente – non viene ricambiata dalle popolazioni visitate, talvolta, come nel caso di Antonioni in Cina, addirittura violentemente combattuta. Raccolti insieme, tali aspetti difficilmente confutabili accentuano i solchi della distanza tra le parti e non risolvono ma forse addirittura cristallizzano quella sorta di «peccato originale» che porta con sé ogni occidentale, ovvero l'appartenere *tout court* alla cultura dei dominanti, dei controllanti, dei soggioganti. Ne consegue che l'aporia più grossa che la loro presenza quasi inevitabilmente stabilisce riguarda la loro posizione sociale, quell'ipotetico collocarsi «tra» – tra i modi di rappresentazione tradizionale e quelli moderni, tra le realtà autoctone e le realtà allogene – che dovrebbe rappresentare il loro profilo di riconoscibilità e la loro funzione dialogica e che invece la volontà di relazionarsi con il diverso rischia di vedere sfumare nelle pratiche discriminanti del contatto. Nessuno dei registi citati vorrebbe appartenere, infatti, alle categorie bipolari del «noi» e del «loro». Si auto-escludono dal «noi» generalizzato degli europei di cui biasimano le mire imperialiste, le voghe orientaliste, la volontà di esportare o mantenere saldo un

⁸ Tale capovolgimento però ha esiti inaspettati. Se diamo retta, infatti, alle parole di Hall che battezza le produzioni caraibiche come la reazione a una precisa strategia manipolativa dei «regimi dominanti» dell'Occidente che si fondano su rappresentazioni cinematografiche e visuali dell'alterità secondo «modalità frammentate e patologiche», significa allora che non solo le opere mainstream (quelle esplicitamente orientaliste, stereotipate, tipizzanti per capirci), ma anche quelle dei nostri cineasti (quelle che simpatizzano, che parteggiano, che aderiscono), in quanto frammentarie e patologiche (termine che qui leggerei in senso strettamente etimologico come «discorsi sulla sofferenza» e, per estensione, come partecipazione alla sofferenza dell'altro), vanno incluse anch'esse nelle medesime strategie di dominio, di occupazione, di racconto e trasfigurazione dell'altro. Torneremo su tali aspetti nella quarta parte di questo studio, anche perché la posizione di Hall è in qualche modo condivisa – e talora persino trattata in modi ancora più radicali – da quasi tutta la letteratura postcoloniale, soprattutto quella rappresentata dagli studiosi di origini etniche non occidentali (da Said a Bhabha, da Spivak a Appadurai, da Fanon a Chow). Qui, invece, vale la pena accogliere l'ipotesi di lavoro avanzata, indirettamente, da Hall come una manifestazione plastica delle aporie che intendiamo affrontare in questa parte del nostro studio.

sistema di potere, consumi e valori anche in territori lontani; checché ne dicano, però, questi stessi registi sono esclusi anche dal «loro» degli altri, dalle popolazioni frequentate, asiatiche o africane e sudamericane che sia, le quali coltivano volontà di autodeterminazione e soprattutto di autorappresentazione fondate sulla negazione o il superamento delle raffigurazioni prodotte dagli occidentali (anche se, come insegna Fanon in *Pelle nera, maschere bianche*, è comunque difficile se non impossibile separarsi da certi paradigmi dell'imperialismo). Sintetizzando il discorso e semplificandolo un poco, studiare l'atteggiamento dei registi modernisti così come si propone di fare questo capitolo significa verificare questo «stare tra», questo collocarsi in territori di confine, in spazi «inter-medi» direbbe Bhabha⁹, in luoghi terzi, interstiziali (*in between*), per capire se, nelle dialettiche conflittuali tra le culture, essi scelgono di essere forze di interposizione o, al contrario, soggetti contendenti/contendenti. Capovolgendo però, in maniera un po' provocatoria, la prospettiva abituale degli studi postcoloniali: ovvero trattando i nostri registi alla stregua di soggetti antropologici da studiare come «nativi», se non come subalterni, di una esperienza che vive di terreni etnografici magmatici e di incontri sfuggenti, di identità labili e di strumenti di difesa.

Dalla parte dello stereotipo

Thinking in relation to categories is a necessary way of organizing the world in our minds, creating mental maps for working out how we view the world and negotiating our ways through it in our everyday social relations and interactions. It would be difficult to imagine how the world would seem without using categories in general speech and writing as basic tools for organizing our understanding¹⁰

Le teorie sullo stereotipo – e più precisamente sulla funzione dello stereotipo per organizzare i campi del sapere sociale e le forme della percezione individuale – hanno avuto un'ampia diffusione nella pubblicistica dedicata agli studi cognitivi, e ancora in ambito sociologico, linguistico/narratologico, nella cultura visuale e, non ultimo, in quella postcoloniale. Dai primi testi di Walter Lippmann¹¹, per proseguire con i lavori di Henri Tajfel¹², Muzafer Sherif¹³, Gustav

⁹ Bhabha, *The Location of Culture*, cit.

¹⁰ M. Pickering, *Stereotyping. The Politics of Representation*, New York, Palgrave, 2001, p. 2.

¹¹ W. Lippmann, *Public Opinion*, New York, Macmillan, 1922.

¹² H. Tajfel, "Social stereotypes and social groups" in J. C. Turner and H. Giles (a cura di), *Intergroup behaviour*, Oxford, Blackwell, 1981, pp. 144-67.

Ichheiser¹⁴, Peter Berger e Thomas Luckmann¹⁵, Michael Pickering¹⁶, Gordon Allport¹⁷, Tessa Perkins¹⁸, Anton Zijderveld¹⁹, per passare a quelli culturalisti – qui forse più pertinenti – di Homi Bhabha²⁰, Ania Loomba²¹, Stuart Hall²², nelle differenze e specificità del caso, si è sempre stati concordi nel considerare lo stereotipo come una strategia di semplificazione del rapporto con il reale, tale da consentire a chi ne fa uso una più efficace gestione degli stimoli complessi e spesso contraddittori che giungono da essa. In una parola: lo stereotipo serve ad addomesticare il mondo.

Lippmann, ad esempio, afferma che gli stereotipi sono dispositivi cognitivi polifunzionali: attuano processi di ordinamento dell'esistente, sono convenienti (nel senso che permettono di acquisire un maggior numero d'informazioni nel minore tempo possibile), sono proiezioni codificate sul mondo, riferimenti più o meno diretti a soggetti sociali, espressione di valori e credenze di una comunità²³. Per Hermann Bausinger²⁴ come per Eva Kuntz²⁵ la possibilità di utilizzare verità parziali consente l'orientamento e facilita la comunicazione interpersonale,

¹³ Si veda in particolare la cosiddetta «teoria del conflitto realistico» elaborata da Sherif e altri psicologi sociali a partire da alcuni esperimenti realizzati intorno agli anni Sessanta sulle modalità con cui si costruiscono ed entrano in competizione i gruppi sociali. Cfr. M. Sherif, O.J. Harvey, B.J. White, W. Hood, C. W. Sherif, *Intergroup Conflict and Cooperation. The Robbers Cave Experiment*. Norman, University of Oklahoma Institute of Intergroup Relations, 1961 (in particolare pp. 155-184). Si veda anche D.T. Campbell, "Ethnocentric and Other Altruistic Motives" in D. Levine (a cura di), *Nebraska Symposium on Motivation*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965, pp. 283-311.

¹⁴ G. Ichheiser, *Misunderstandings in Human Relations. A Study in False Social Perception*, Chicago, University of Chicago Press, 1949.

¹⁵ P. L. Berger, T. Luckmann, *The Social Construction of Reality*, New York, Doubleday and Co., 1966 (tr. it. *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, il Mulino, 1969).

¹⁶ Pickering, *op. cit.*

¹⁷ G. Allport, *The Nature of Prejudice*, Reading, MA, Addison Wesley, 1954 (tr. it. *La natura del pregiudizio*, Firenze, La Nuova Italia, 1973).

¹⁸ T. Perkins, "Rethinking stereotypes. Ideology and Cultural Production" M. Barrett, P. Corrigan, A. Kuhn, J. Wolff (a cura di), *Ideology and Cultural Production*, New York, St. Martin's Press, 1979, pp. 135-159.

¹⁹ A. C. Zijderveld, *On Clichés. The Superseding of Meaning by Function in Modernity*, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1979.

²⁰ H. Bhabha, "The Other Question. Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism" in Id., *The Location of Culture*, cit. pp. 66-84 (tr. it. cit. pp. 97-122).

²¹ A. Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

²² S. Hall (a cura di), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londra, Sage Publications Ltd., 1997.

²³ Ricorda Lippmann: «Were there no practical uniformities in the environment, there would be no economy and only error in the human habit of accepting foresight for sight [...]. The need for economizing attention is so inevitable, that the abandonment of all stereotypes for a wholly innocent approach to experience would impoverish human life». Cfr. Lippmann, *op. cit.*, pp. 59-60.

²⁴ H. Bausinger, "Stereotypie und Wirklichkeit" in A. Wierlacher, D. Eggers, U. Engel, A. F. Kellertat, H.-J. Krumm, E. Konrad (a cura di), *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, Munich, Iudicium Verlag, 1988, pp. 157-170.

²⁵ E. Kuntz, *Konstanz und Wandel von Stereotypen. Deutschlandbilder in der italienischen Presse nach dem Zweiten Weltkrieg*, Francoforte, Peter Lang, 1997.

rinforzando l'identità e la coesione di gruppo. In queste prese di posizione sono evidenti i debiti contratti con le teorie dello psicologo sociale Allport, che parte da un lavoro sulla natura dei pregiudizi – qui considerati come fenomeno sociologico e psicologico, mentre lo stereotipo ne rappresenta una specifica pratica cognitiva – e arriva a individuare funzionalità analoghe: il pregiudizio non rappresenta una pratica individuale, ma l'esito di una serie di processi conoscitivi che servono ai gruppi per categorizzare l'esistente, per costituire nuclei d'informazione che si identificano in base alla loro destinazione d'uso, veicolando una risposta sia di carattere emotivo che razionale ogni qual volta esse vengono interpellate. «La mente umana deve pensare con le categorie. Una volta che si sono formate, le categorie costituiscono la base normale del pregiudizio. Non sembra possibile evitare tale processo. Su di esso si basa in gran parte il pensiero umano»²⁶. Se però la natura del pregiudizio resta la sua imperturbabilità e impermeabilità al cambiamento, quella delle categorie enunciazionali che lo diffondono (gli stereotipi) assumono una vitalità maggiore, non fosse altro che per la continua attività di sottrazione o di addizione di attributi che lo sforzo tassonomico richiede.

Naturalmente quando vengono costruiti per «ingabbiare» l'alterità, gli stereotipi rispondono a ragioni non solo sociali, ma politiche e ideologiche. Per chi si è occupato in particolare del fenomeno del colonialismo e dei suoi effetti sulle popolazioni subalterne, sul modo con cui le culture egemoni hanno «inventato» le culture assoggettate o per lo meno ne hanno influenzato profondamente i processi identitari, lo stereotipo razziale costituisce uno dei principali strumenti di controllo e di gestione del sapere/potere (in senso foucaultiano). Scrive sempre Stuart Hall:

Stereotypes get hold of the few 'simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized characteristics about a person, reduce everything about the person to those traits, exaggerate and simplify them, and fix them without change or development to eternity. [...]

Secondly, stereotyping deploys a strategy of 'splitting'. It divides the normal and the acceptable from the abnormal and the unacceptable. It then excludes or expels everything which does not fit, which is different [...] Stereotyping, in other words, is part of the maintenance of social and symbolic order. It sets up a symbolic frontier between the 'normal' and the 'deviant'... between 'insiders' and 'outsiders', 'Us' and 'Them'. It facilitates the 'binding' or bonding together of all of Us who are 'normal' into one imagined community'; and it sends into symbolic exile all of Them – the Others – who are in some way different

²⁶ Allport, *op. cit.*, p. 27.

[...] The third point is that stereotyping tends to occur where there are gross inequalities of power. Power is usually directed against the subordinate or excluded group. [...] In short, stereotyping is what Foucault called a 'power/knowledge' sort of game. It classifies people according to a norm and constructs the excluded as 'other'. Interestingly, it is also what Gramsci would have called an aspect of the struggle for hegemony²⁷

Ribadisce Bhabha (con accenti riconducibili alla psicanalisi freudiana):

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, come se l'essenziale doppiezza dell'asiatico o la bestiale licenziosità sessuale dell'africano, che non ha certo bisogno di prove, non possano davvero mai essere provate all'interno di un discorso. [...] Ritengo infatti 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, dev'essere sempre in eccesso rispetto a quel che può essere empiricamente provato e logicamente concepito²⁸.

Le categorie stereotipate, spesso alimentate da pregiudizi, appaiono in sostanza come il principale strumento autoritario, ovviamente in mano solo ai gruppi dominanti, per separare l'accettabile dall'inaccettabile e gli insiders dagli outsiders, per imporre un ordine sociale e simbolico, per veicolare le pratiche discorsive e infine, almeno secondo Bhabha, per creare un effetto di probabile verità e predicibilità attraverso un impaziente e incessante ripetersi che tradisce la natura ambigua, inquietante, l'indimostrabilità del costruito.

La posizione di Richard Dyer, teorico del cinema che ha lavorato a lungo sul concetto di stereotipo applicato alla dimensione del film di genere e che dunque qui viene richiamato per una maggiore sensibilità disciplinare²⁹, è più sfumata e cerca di mediare tra gli approcci di carattere

²⁷ Hall (a cura di), *Representation*, cit., p. 257-258.

²⁸ Bhabha, *op. cit.*, p. 97. L'autore aggiunge in un'altra parte del testo «Io credo [...] che lo stereotipo sia una modalità complessa, ambivalente, contraddittoria di rappresentazione, tanto inquietante quanto assertiva, che ci imprime non solo di ampliare i nostri obiettivi critici e politici ma che modifica il nostro stesso oggetto di analisi. [...] Non può esservi alcun passaggio semplice e inevitabile dall'attività semiotica all'interpretazione non problematica di altri sistemi culturali e discorsivi: in queste interpretazioni c'è una volontà di potere e conoscenza che, non riuscendo a specificare i limiti del proprio ambito di enunciazione ed efficacia, finisce per individualizzare l'alterità facendone un luogo di scoperta dei suoi stessi presupposti». (Bhabha, *op. cit.*, 103)

²⁹ Dyer ovviamente non è il solo teorico cinematografico che si è occupato di stereotipi. Tutt'altro. Per certi versi è l'ultimo di una lunga serie di studiosi che hanno riflettuto sulla questione tra cui possiamo almeno ricordare Béla Balázs,

cognitivista (lo stereotipo come strumento di conoscenza) e quelli di carattere sociale/politico (lo stereotipo come strumento di potere). Intanto, Dyer sottolinea le questioni della «visibilità», in senso sorliniano:

Il ruolo dello stereotipo è quello di rendere visibile l'invisibile, eliminando il pericolo che l'invisibile ci colga di sorpresa; e di rendere saldo, certo e distinto ciò che è in realtà fluido e molto più vicino alla norma di quanto il sistema di valore dominante voglia ammettere³⁰

Lo stereotipo, infatti, mantiene

netta la linea di demarcazione delle definizioni, stabili[sce] chiaramente dove il limite finisce e perciò chi è chiaramente al di qua e chi chiaramente è al di là. Gli stereotipi non solo tracciano [...] la mappa delle linee di demarcazione dei comportamenti accettabili e legittimi, ma soprattutto insistono sulle linee di demarcazione esattamente in quei punti dove in realtà non ce ne sono. Questo è chiarissimo quando gli stereotipi hanno a che fare con quelle categorie sociali che sono invisibili o fluide³¹.

Inventarsi linee di demarcazione là dove non esistono è un modo diverso e forse più affascinante per definire la logica di costruzione di un'inquadratura oppure, se vogliamo allargare il quadro, di un racconto. In altre parole lo stereotipo aiuta a perimetrare il territorio di azione di un'immagine, di un pensiero, di una narrazione, costituisce lo strumento arbitrario necessario per inquadrare, mettere in cornice, mettere in campo. Poco prima di questo passaggio, Dyer aveva proposto una distinzione che aggiunge nuovi elementi d'interesse al ragionamento (anche ai fini della nostra applicazione sul fronte dei film di viaggio modernisti), quella tra tipi sociali e stereotipi sociali. Dal punto di vista dei *media studies* infatti:

gli stereotipi sono una particolare sottocategoria della più generale categoria dei caratteri di finzione: il tipo. Mentre in Lippmann gli stereotipi sono essenzialmente definiti dalla loro funzione sociale, i tipi, a questo livello di generalizzazione, sono principalmente definiti dalla loro funzione estetica e precisamente come modo di caratterizzazione nella finzione. Il tipo è qualsiasi personaggio costruito attraverso l'uso di pochi tratti immediatamente riconoscibili e precisi, che non cambiano né si 'sviluppano' nel corso della narrazione che fanno riferimento alle caratteristiche ricorrenti e generali del genere umano (sia che queste caratteristiche vengano concettualizzate come universali ed eterne, l'archetipo', sia come storicamente e culturalmente specifiche, i 'tipi sociali', gli 'stereotipi') [...] I tipi sociali sono rappresentazioni di coloro che 'appartengono' alla società, cioè il genere di persone

Rudolf Arhneim, Jean Morin e molti altri. Per un quadro complessivo sulle teorie cinematografiche dedicate al tema del cliché uno degli ultimi e più significativi lavori è J. Schweinitz, *Film and Stereotype. A Challenge for Cinema and Theory*, New York, Columbia University Press, 2011.

³⁰ *Ivi*, p. 25.

³¹ *Ivi*, p. 24.

che ci si aspetta e che si è portati ad aspettarsi, di trovare nella propria società, mentre gli stereotipi sono coloro che non appartengono, che sono al di fuori della propria società³².

Dalla citazione qui proposta emergono alcune ipotesi di lavoro che vale la pena percorrere. Intanto, nelle pratiche di narrazione audiovisiva, lo stereotipo è una declinazione del «tipo» (o delle modalità di tipizzazione) che viene usato con coloro che non appartengono al proprio gruppo sociale, come possono essere gli stranieri, i diversi, gli estranei. Esso non semplifica solo il quadro delle informazioni da gestire, non permette soltanto un'efficacia economica dell'acquisizione cognitiva, ma identifica e perimetra l'altro. Il ruolo dello stereotipo è allora importante, forse indispensabile, perché traccia limiti e confini da cui eventualmente possono cominciare nuovi viaggi, nuovi confronti, nuove relazionalità. Aggiungo che questa delimitazione dei campi – quando si ha a che fare con l'orizzonte della significazione cinematografica – non può che avvenire all'interno della dialettica tra ciò che si può/vuole mostrare e ciò che non si può o non si vuole mostrare, in quell'ambito di negoziazione che Sorlin chiama visibile e di cui abbiamo dato conto nella prima parte di questo studio. In altre parole quando chi utilizza la macchina da presa deve scegliere cosa rendere visibile e cosa no della propria esperienza di viaggio adotta criteri di efficacia mostrativa. Si aggiunga che altri valori fondamentali della relazione si trovano nelle pertinenze del «fuori-film» di eco odiniana, in quegli spazi di diffusione dello «stereotipo» o del «pregiudizio» (che può anche essere un pregiudizio positivo, ricordiamolo) che si giocano nella sfera dei discorsi pubblici, nelle pratiche trans-testuali (nel trasferirsi, ad esempio, di un personaggio da una pièce teatrale a un'opera cinematografica, come fa la Duras con il personaggio di Anne-Marie Stretter), nell'interdipendenza con le battaglie politiche e sociali (e ci viene ancora in mente *Loin du Vietnam*), nella dialettica tra i soggetti che gestiscono/negoziano/elargiscono le rappresentazioni. Da questa posizione speculativa si generano, allora, altri interrogativi che ci consentono di delineare la posta di natura relazionale che è realmente in gioco durante l'avventura odepórica. Il più stringente dei quali, a giudizio di chi scrive, è il seguente: nei film modernisti l'«altro» è descritto, come direbbe Dyer, attraverso «pochi tratti immediatamente riconoscibili e precisi, che non cambiano né si 'sviluppano' nel corso della narrazione [e] che fanno riferimento a caratteristiche ricorrenti e generali»?

³² *Ivi*, p. 21.

Fare tipo

Questo capitolo cerca di rispondere affermativamente alla precedente domanda. Anticipando una convinzione che cercheremo di tradurre presto in dato di fatto, possiamo affermare che i registi modernisti usano anch'essi, come i loro colleghi letterati e romanzieri, quadri di semplificazione ed economia della rappresentazione. Nel nostro caso, se si vuole individuare una differenza, pur sostanziale, con le altre esperienze raffigurative, possiamo dire che la (stereo)tipizzazione non dipende tanto da forme canonizzate di rappresentazione, proprie ad esempio delle pellicole hollywoodiane o del cinema dei primi tempi, quanto da modalità di relazione che determinano o provocano o reagiscono a determinate contingenze del *setting* e che influenzano fin da principio la messa in forma dei film. Il documentario che mira a raccontare un paese (Malle, Antonioni, Rossellini) o a riflettere su certune problematiche sociali e politiche in esso riscontrabili (*Le mura di Sana'a*, *Gli appunti per un film sull'India*) non può che muoversi attraverso brevi pennellate (l'approccio impressionistico di cui sopra) per passare il più velocemente possibile da una circostanza evenemenziale a quella successiva; il pamphlet ideologico non approfondisce ma descrive superfici più o meno convincenti di realtà politicizzate (e infatti si possono girare film anche *loin du*); il film sperimentale mescola folgorazioni, fa emergere verità profonde solo a patto di imporre giustapposizioni «dodecafoniche» tra le immagini; i sopralluoghi inventariano (spicchi di) paesaggi o volti, gli appunti annotano rapidamente, le opere concettuali non producono personaggi, ma fantasmi (è il caso della Duras o dell'*Immortelle* di Robbe-Grillet). I tipi etnici di Rossellini, gli indigeni di Malle, i funzionari di partito di Ivens, i lavoratori petroliferi di Herzog³³, il maharaja di Lang o Pasolini, gli amanti di Resnais, la donna contesa di Sternberg, il Kurosawa di Marker, l'Ozu di Wenders sono insomma tutte apparizioni tipizzate, anzi stereotipizzate visto che coinvolgono gruppi esterni a quelli del regista e dello spettatore, e assegnano loro la funzione di marcatori di riconoscibilità e accentratori di informazioni, indipendentemente dalle funzioni assunte sul piano narrativo o sul ruolo sociale eventualmente assegnato nella comunità di appartenenza. Possiamo considerarli, forzando un po' l'interpretazione, alla stregua di oggetti di scena, come gli stracci pasoliniani (cfr. cap. 12), i gatti di Marker, gli animali di Rossellini (cfr. cap. 11), i mosaici della

³³ Il riferimento è a *Lektionen in Finsternis*, documentario del 1992 girato in Kuwait subito dopo la Guerra del Golfo ed escluso dalla schedatura solo per ragioni cronologiche.

Varda, i soldati di terracotta di Ivens... Si noti che tale discorso di immediatezza mostrativa vale anche per i tanti personaggi «creoli» che possiamo incontrare nei nostri film: Kumiko e la «giapponesità» di una giovane donna nata in Manciuria, la Melanie del *The River* di Renoir e la sua «indianità» mista a sangue inglese, la donna immortale dell'omonimo film di Robbe-Grillet, di cui sfuggono le origini, la Seetha di Lang, sangue europeo in abbigliamenti e movenze indiane: anch'esse sono personaggi tipizzati nella misura in cui un elemento identitario è assunto a simbolo di una condizione complessiva e generale, secondo una strategia discorsiva non poi così tanto diversa da quella di far interpretare personaggi «esotici» da attori e interpreti europei o americani (lo fa negli stessi anni Lang, ma anche la Cavani con *Milarepa*). In tutti i casi, si tratta di corpi stereo-tipati, ma di identità ibridate.

C'è di più: se ha ragione Dyer quando sostiene che «gli stereotipi non solo tracciano [...] la mappa delle linee di demarcazione dei comportamenti accettabili e legittimi, ma soprattutto insistono sulle linee di demarcazione esattamente in quei punti dove in realtà non ce ne sono», si avvalora l'idea che la differenza ricercata attraverso forme essenzializzate di sapere offre tanta densità significativa quanta ne leva. Ovvero, pagando dazio a processi di semplificazione che banalizzano o snaturano certe realtà, individuando specificità e peculiarità etniche anche là dove esse non ci sono (le linee di demarcazione di Dyer), si ottiene in cambio il loro ingresso nei discorsi pubblici. Non ci sono dubbi a tal proposito: l'alternativa, per queste tematiche e per queste comunità, è l'invisibilità dalla sfera dei ragionamenti (almeno di quelli che si svolgono in questo quadrante di mondo), l'assenza dialettica di interi pezzi di mondo o la loro riduzione a pregiudizi, forme non storicizzate come possono esserlo invece gli stereotipi. Herzog in *Lektionen in Finsternis* (ma il discorso vale ancora di più per i suoi film «africani» e quelli «australiani») fotografando le terre kuwaitiane come se fossero un paesaggio apocalittico, pur collegando l'immagine di quella regione a un immaginario di desolazione e devastazione (una linea di demarcazione che è deserto, profilo postatomico), porta all'attenzione dello spettatore una parte di mondo esclusa dalle rappresentazioni quotidiane della Guerra del Golfo, pur senza affrontare direttamente la questione delle modalità di costruzione delle verità elaborate dai media che sostenevano l'intervento americano nella regione. Un discorso analogo può essere fatto per il rito della Noro, l'ultimo celebrato dalla sacerdotessa delle Bijagos prima della sua dipartita, registrato e mostrato da Marker in *Sans soleil* in funzione documentativa e

testimoniale, oppure per le riprese di Ivens inserite in *Comment Yukong déplaça les montagnes* dove vediamo, tra le tante realtà cinesi documentate, il tran tran quotidiano di una caserma militare, quella dei lavoratori di una raffineria di petrolio di Daqing, quella altrettanto dura delle minoranze etniche degli Uiguri o dei Kazaki, o ancora la resistenza delle laotiane in *Le Peuple et ses fusils* o vietnamite in *Le Dix-Septième Parallèle*, tutti luoghi inaccessibili ai più. Ma non si tratta soltanto di rappresentare l'insolito, l'invisibile, l'irraggiungibile, l'irrapresentabile. Resnais ad esempio, grazie a *Hiroshima, mon amour*, permette di tornare a discutere di bomba atomica e di pericolo nucleare attraverso il racconto dello «scandaloso» rapporto extraconiugale tra una attrice francese e un architetto giapponese (o un soldato tedesco), senza mai mostrare un'immagine – il fungo atomico – ormai fissato nell'immaginario iconico di ogni popolazione; Ivens in *Une histoire de vent* impone una virata ai discorsi sulla Cina mettendo in scena la propria vecchiaia e la propria malattia, così come Pasolini riattualizza ed esotizza in modi del tutto originali la raccolta de *Le mille e una notte*, parlando indirettamente di morale sessuale borghese.

Sia chiaro, le ripercussioni politiche insite in tale fenomeno non vengono meno, forse persino si accentuano e si radicalizzano perché i nostri film puntano a sollecitare discussioni, a incitare prese di posizione, a pungolare forme abitudinarie di percezione, ma senza uscire dalle secche della prevedibilità figurativa o almeno rinunciando alla precisazione dei modi di utilizzo della tipizzazione. Nondimeno è il singolo processo stereotipizzante, non l'insieme preso in blocco, a dover essere valutato e giudicato per il modo con cui semplifica e demarca, orienta o disorienta, contraffà o agevola. Il blocco, a nostro modo di vedere, resta un blocco di stereotipi necessari, inevitabili, a partire dal quale si possono erigere sensi, stimolare discorsi. Per rendere più concreto il discorso facciamo un paio di esempi tratti dalla produzione cinematografica di Ivens e Marker, ovvero dai lavori di due «autori» la cui immagine pubblica sembrerebbe negare loro – almeno su un piano ipotetico – la possibilità di ricorrere a pregiudizi e a cliché dell'alterità e della diversità.

L'inizio di *Une histoire de vent*, il film-testamento di Ivens, è in tal senso emblematico. Vediamo roteare le pale di un tipico mulino a vento olandese. Siamo in campagna, il cielo promette pioggia, i cavalli pascolano, la vegetazione è rigogliosa. Un bambino corre tra i panni nel giardino di casa e sale su un piccolo aereo di legno, probabilmente costruito artigianalmente con le sue stesse mani. Chiama la mamma, che s'intravede dietro le finestre del mulino, e la avverte che è pronto per partire

per la... Cina! A quel punto, il vento si solleva fino a nascondere il viso del bambino e in appena due inquadrature ci troviamo nel bel mezzo di un deserto. Sulla cima di una duna si trova una sedia, sopra la quale è seduto, tutto solo, un anziano signore. Ci vuol poco per intuire che si tratta dello stesso Joris Ivens e che – sempre seguendo il filo della logica e delle convenzioni del montaggio – sia lo stesso piccolo aviatore sognante improvvisamente diventato adulto. La deduzione non è di poco conto: se bambino e vecchio sono la stessa persona, significa che dall'inquadratura del mulino a vento a quella delle dune c'è stata un'ellisse che ha «coperto» un periodo lungo almeno ottant'anni! Non basta: la giustapposizione dei piani e degli ambienti (il mulino a vento olandese e la duna del deserto), ci parla di una sorta di ineluttabilità dello stereotipo che riempie i lassi di tempo e gli intervalli di spazio. Chi conosce Ivens ricorderà che spesso la pubblicistica cinematografica lo ha soprannominato, senza troppa originalità, l'Olandese Volante per via della sua nazionalità e della sua professione girovaga che ricorda quella del celebre vascello fantasma protagonista di alcune storie folcloristiche nordeuropee. Contrariamente a quanto ci saremmo potuti aspettare, il film più autobiografico di Ivens, quello che mette in scena e finzionalizza la sua attrazione per l'Oriente (un'attrazione infantile come quella di molti altri autori) non nega la produttività di questo stereotipo, ma viceversa la esalta, trasformando in cliché non solo la cultura «altra», quella cinese, ma anche la propria, quella olandese. Nel prendere coscienza di quanto gli immaginari culturali – spesso tipizzati – non siano eliminabili nelle determinazioni biografiche dei singoli, Ivens si pone nella condizione di sfruttare e nello stesso tempo di prendersi gioco, ironicamente, di una serie di costrutti semplificanti. Anche l'inquadratura del deserto rimanda, d'altra parte, a una fantasia folcloristica, ovvero alle immagini dei beduini che corrono a cavallo o quelle delle oasi del Sahara che spuntano all'orizzonte. Essa rappresenta, in altre parole, un'immagine-ponte che tuttavia si rivela straniante perché porta là dove non ti aspetti: non in Maghreb o nel Vicino Oriente, ma nel centro della Cina, nel deserto del Gobi, luogo che non si presenta, almeno agli occhi dei più, come simbolo identitario e riconoscibile della Terra di Mezzo. Non dimentichiamoci che Ivens visiterà, nel prosieguo del film, altre più celebri opere monumentali cinesi (la Grande muraglia, l'Esercito di Terracotta, Piazza Tien'anmen, le grotte di Dazu, ecc.), mescolando senza soluzione di continuità vedute documentarie con altre immagini dichiaratamente false in quanto mostrano beni culturali e paesaggistici ricostruiti negli stabilimenti cinematografici di Pechino, amalgamando costrutti

identitari volti a semplificare i quadri culturali. In tal senso, la duna del deserto (del Gobi) può essere considerata una sorta di porta/ponte d'ingresso per la Cina perché sancisce un'alterità di fondo, determina una de-contestualizzazione, costruisce una tabula rasa, solo in virtù del fatto che è costruita sul cliché. Le inquadrature del mulino a vento che troviamo nella prima parte di questo brano, confermano, peraltro, la nostra lettura. Viste da vicino, le pale coprono la superficie del quadro a intervalli regolari, sospendendo il quadro comunicativo per alcuni istanti con improvvisi e rapidi oscuramenti dell'immagine. Si appalesa, in *absentia*, il ruolo traduttivo del film rispetto al reale che vorrebbe raffigurare, ovvero la sua fragilità costituente, la facilità con cui il calco di luce che restituisce analogicamente il reale si possa trasformare in buio, in assenza di informazioni. L'immagine bidimensionale/semplificante è pertanto facilmente oscurabile, eppure necessaria³⁴.

Un discorso analogo può essere fatto per chi viene rappresentato come il più anticonformista, invisibile e appartato tra i registi presi in considerazione: Chris Marker. Sostiene Catherine Lupton

Marker's early travelogues typically fuse an engagingly personal response to the places visited with astute insights into the political forces and attitudes that have shaped their identity and might also determine their destiny in the world. *Disdaining the fanfare of clichés and national stereotypes*, Marker seeks out the fugitive signs, embedded in the texture and habits of everyday life, that reveal how nations and cultures organize and express themselves, how they engage with the memory of their past and imagine their contributions to the future³⁵.

Nei suoi primi film, il cineasta parigino – ha ragione la Lupton – va in cerca di segni sfuggenti, incorporati nel tessuto della vita quotidiana, che rivelino come le nazioni e le culture organizzano ed esprimono loro stesse, come mettono in discussione la memoria del loro passato e come immaginano il loro futuro. Non ha ragione, però, quando afferma che Marker raggiunge tali obiettivi disdegnando cliché e stereotipi nazionali. È vero, a giudizio di chi scrive, l'esatto contrario. Si pensi, giusto per citare un solo film, a *Le mystère Koumiko*, un'opera in cui sono fitti e ossessivi i riferimenti alla stereotipizzazione della cultura nipponica: ritroviamo samurai, donne in kimono, allusioni o ironie sui «gusti sessuali estremi» della popolazione (il sadismo). Poco importa se la comparsa di questi segni, giocata sul filo dell'ironia e dell'assurdo, non corrisponde ad un pre-

³⁴ Si noti che il mulino, in qualità di dispositivo meccanico ad andamento continuo che crea movimento a partire dall'azione di un agente evanescente come il vento, ricorda da vicino il proiettore cinematografico, anch'esso dispositivo meccanico che genera (l'illusione del) movimento a partire da una materia impalpabile come la luce.

³⁵ C. Lupton, *Chris Marker. Memories of the Future*, Londra, Reaktion Books, 2005, p. 41.

giudizio negativo del regista su quella cultura. L'esserci attiva un campo di ragionamenti che si alimenta di rappresentazioni bidimensionali. D'altronde anche innamorarsi di una bella straniera (e la macchina da presa di Marker lo fa persino con eccessivo trasporto), inseguirla per le vie di una città sconosciuta, soffermarsi sui tratti somatici «orientali» (il sorriso, gli occhi a mandorla, le fossette), utilizzarla come lente per osservare e conoscere un paese, rappresenta un'operazione narrativa e culturale che, per reggersi, fa leva sulla forza essenzializzante ed estetizzante dell'alterità. Il mediometraggio, si ricorderà, comincia con le riprese di uno schermo televisivo che proietta le tavole di un fumetto dedicato alla famiglia Fenouillar (archetipo di una famiglia di commercianti di provincia, simbolo della medietà francese) in visita nella terra dei kami. A Kumiko, Marker rivolge domande sul suo sentirsi giapponese (è originaria della Manchuria ma si è trasferita all'età di dieci anni a Tokyo), su cos'è la bellezza, sul motivo per cui i manichini delle boutique e dei grandi magazzini hanno fattezze caucasiche. Le inquadrature indugiano su elementi stranianti come la pantomima di un cambio della guardia a «Buckingham Palace» (con due ragazzi giapponesi vestiti come le guardie della Regina che mimano i gesti dei soldati di sua Maestà) o di un villaggio medievale europeo ricostruito in un parco giochi, mentre la colonna sonora colleziona brani di programmi radiofonici francesi che inciampano continuamente su essenzialismi e «curiosità esotiche». Insomma, tutta l'architettura significativa del film – e il discorso vale in misura analoga anche per *Dimanche a Pékin* e *Sans soleil* – interpella senza soluzione di continuità gli stereotipi nazionali per definire i limiti, le possibilità e i fuoricampo (ad esempio l'esperienza traumatica dell'invasione della Mancuria per Kumiko bambina) del contatto e dell'incontro tra il regista, la sua macchina da presa e la giovane segretaria. Se tale procedimento non banalizza la cultura ospite, è solo perché Marker opera una soggettiva e personalissima selezione delle immagini e amalgama i segni stereotipici ivi inclusi in modo dialettico o conflittuale, ponendosi di fatto come il mallevadore di un uso dinamico e cinetico dello stereotipo. Ma resta in tutto e per tutto presente la forza, la persistenza, l'invasività dello stereotipo.

Ecco allora che l'uso (raffinato) dello stereotipo attiva un campo di discorsività che si appoggia sulla forza mostrativa del cliché, sulla sua immediata riconoscibilità, anche quando viene convocato per essere smentito o schernito. Si aggiunga che, da questo punto di vista – ossia in relazione alle pratiche di stereotipizzazione dell'«altro» – riguadagna una certa centralità lo spirito anticonformista

dei registi modernisti, quel collocarsi tra (*in-between*) il «noi» e il «loro» che prima avevamo rilevato come un problema di posizionamento di difficile disambiguazione. Se ci viene concesso l'artificio retorico, l'esempio di Marker (e quello di Ivens prima ancora) dimostra che non è la sintassi (la forma), né la semantica (i contenuti), bensì la pragmatica (ossia la capacità di stimolare dibattiti e prese di posizione da parte dello spettatore, di prendersi la responsabilità della rappresentazione e di difenderne le scelte) a farsi veicolo di pratiche discorsive che attestano la complessità delle esperienze odepatiche.

Così facendo, si combatte sull'«autore» fattosi corpo e, dunque, fattosi garanzia/problematica di incontro, anche quello «stereotipo sullo stereotipo» che sostengono molti studiosi postcoloniali, secondo cui nemmeno le personalità che simpatizzano e parteggiano per i diritti delle minoranze, nemmeno i registi più celebrati – purché di origini europee – sono esenti dalla responsabilità di utilizzare strategie di esclusione dell'altro, simili se non identiche a quelle portate avanti dalle culture dominanti. Ripercorriamo alcune di queste posizioni, a partire da quanto sostiene Bhabha:

Per poter avere un qualche effetto istituzionale come disciplina, la conoscenza della differenza culturale dev'essere condotta con l'intento di sbarrare la strada all'altro: la differenza e l'alterità divengono così fantasie di un certo spazio culturale, o addirittura certezza del possesso di una forma di conoscenza teorica che decostruisce il "margine" epistemologico dell'Occidente. Ancor più significativo è il fatto che il luogo della differenza culturale possa diventare il mero fantasma di una terribile battaglia disciplinare: il despota turco di Montesquieu, il Giappone di Barthes, la Cina di Kristeva, gli indiani nambikwara di Derrida, i pagani cashinahua di Lyotard sono parte di questa strategia di contenimento in cui il testo altro è visto una volta per tutte come orizzonte esegetico della differenza, mai come agente attivo di sviluppo. L'altro è nominato, citato, inquadrato, miniato, incasellato nella strategia da "botta e risposta" di un illuminismo di serie; la narrazione e le politiche *culturali* della differenza si trasformano nel circolo chiuso dell'interpretazione. [...] Per quanto si conosca in modo impeccabile il contenuto di una cultura "altra" e per quanto sia antietnocentrico solo il suo *localizzarsi* al termine di grandi teorie, cioè la necessità che sia sempre un buon oggetto di conoscenza analitica – il docile corpo della differenza – potrà ricreare una relazione di dominio: questa è la più grande accusa che si può muovere al potere istituzionale della teoria critica»³⁶

Ritorniamo su queste questioni nel quindicesimo capitolo. Qui ci preme sottolineare quel che Bhabha, e altri, sembrano ignorare. Vale a dire il valore di testimonianza e moltiplicazione dei ragionamenti, di autorevolezza e messa in crisi delle abitudini speculative che non i corpus autoriali in quanto tali, ma i loro «autori» considerati come attori e protagonisti della sfera sociale, sono in

³⁶ Bhabha, *op. cit.*, p. 51.

grado di stabilire e – attraverso riletture e riscritture – intensificare. Se, come dice Bhabha, interpretare l'altro significa dominarlo, anche interpretare chi interpreta l'altro significa, in un gioco di rifrazioni infinito in cui ovviamente dovremmo collocare anche il nostro lavoro, volerlo dominare, inserendo un ulteriore grado di distanza, un ulteriore filtro, rispetto all'«altro» vero e proprio (sempre che l'«altro» vero e proprio esista e non è così scontato).

E invece non è attraverso i loro film, ma attraverso la loro riconoscibilità sociale o meglio ancora attraverso un'indipendenza che asseriscono con forza in virtù delle strategie di riconoscibilità che adottano che registi come Marker, Pasolini, Wenders, Rossellini, Resnais, Ivens, ecc. possono farsi connettori di culture; perché anch'essi, come l'«altro» incontrato, frequentano la marginalità, seguono traiettorie appartate e alternative da quelle consuetudinarie, e dunque sembrano avere l'autorevolezza per cercare un dialogo e un confronto al di là persino degli esiti estetici o narrativi raggiunti. Lo vedremo, nei prossimi paragrafi, analizzando alcuni casi studio che riteniamo emblematici, come quelli di Rossellini, Pasolini e Antonioni. Casi che ci raccontano come l'atteggiamento verso l'alterità sia innanzitutto una questione di negoziazione tra elementi che confermano attese pregresse negli spettatori ed elementi che invece intendono sovvertirle, attingendo, comunque, in entrambi i casi, a forme di semplificazione del quadro culturale e cognitivo che, come detto, trovano un equilibrio visibile, direbbe Sorlin, o per lo meno compatibile e accettabile dagli attori sociali in gioco (anche quando praticano vistose e talvolta imbarazzanti banalizzazioni dell'alterità etnica) solo se confluiscono nell'unica figura garante dell'intero processo, vale a dire il regista, l'«autore».

La tutela del malinteso

Accanto allo stereotipo esiste un secondo costrutto ineliminabile nella dialettica della prossimità interculturale: il malinteso. Spesso infatti, quando si adottano stereotipi di qualsiasi natura per incontrare, conoscere, perimetrare determinate realtà lontane o ancora quando ci si appoggia alla soggettività talvolta autoreferenziale del protagonista del viaggio e della sua rappresentazione per guardare e raccontare l'altro, il rischio di incappare in incomprensioni nei confronti della cultura descritta o ingenerarli nello spettatore che assiste alla proiezione cinematografica risulta elevato. Pasolini, come scopriremo nel capitolo 13, incaspa in numerosi equivoci sull'India e così accade a

Rossellini, a Malle, a Renoir, anche se in forme e in misura diverse. Lo stesso si può dire per le esperienze di Antonioni in Cina, di Wenders in Giappone e così via. I malintesi che qui si producono e che, è bene ribadirlo, solo uno sguardo prospettico e distante come il nostro può individuare con maggiore disinvoltura, appaiono dei segnali sintomatici per comprendere i fattori di continuità di tali esperienze. Un importante saggio sull'argomento, licenziato qualche anno fa da Franco La Cecla, può aiutarci a proseguire nel ragionamento. In un testo intitolato appunto *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*³⁷, l'antropologo e architetto siciliano riflette su una condizione generale d'incomprensibilità tra le culture, assumendo la dimensione dell'equivoco come uno dei veicoli principali, se non l'unico, per una comunicazione interculturale. Non sembri un paradosso. La sua prospettiva, accostabile agevolmente al nostro caso, prende spunto da un contesto storico e sociale, quello della cosiddetta globalizzazione, nel quale i malintesi sono all'ordine del giorno. Sostiene La Cecla che dentro i processi storici, sociali ed economici che negli ultimi decenni hanno avvicinato, di fatto, le culture tra di loro, lo spazio per l'incomprensione, l'equivoco, il fraintendimento tra le parti invece che assorbirsi in nome di una standardizzazione dei gusti, dei consumi, dei linguaggi, si è ampliato, forse persino radicalizzato. Tutto questo, per l'antropologo, non è un fatto negativo in sé perché:

I malintesi a volte diventano lo spazio in cui le culture si spiegano e si confrontano, scoprendosi diverse. Il malinteso è il confine che prende una forma. Diventa zona neutra, un *terrain-vague* dove l'identità, le identità rispettive si possono attestare, restando separate appunto da un malinteso. Il malinteso può, in questo senso, difendere l'identità interna di una persona o di una cultura. [...] Ma i malintesi offrono anche uno spazio di spiegazione. [...] Il malinteso è allora una occasione di traduzione, una zona in cui l'incommensurabilità tra persone o tra culture arriva a patti. [...] La gestione del malinteso ha a che fare [...] con delle 'pratiche', con una competenza dei rapporti, con un 'sapere' culturale rispetto agli altri e alla alterità, con un'arte di vivere e di convivere nonostante o proprio grazie al malinteso³⁸.

La posizione qui espressa dialoga e s'intende senza troppi «malintesi» – ci venga perdonato il facile gioco di parole – con quella espressa da Dyer e citata poche righe fa. Ancora una volta si parla di confini, di demarcazioni, di separazioni arbitrarie che consentono però il confronto o ingenerano la curiosità di superare i primi ostacoli della comunicazione. Si sottolinea anche un aspetto essenziale nella pratica del malinteso: la funzione generativa che hanno i soggetti che praticano la

³⁷ F. La Cecla, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Laterza, Bari, 1997.

³⁸ *Ivi*, pp. 9-10.

comunicazione, secondo una scala di valori o una gerarchia di influenze che va ben al di là dei contenuti stessi veicolati e «incompresi». I malintesi, in altre parole, diventano necessari perché tutelano le parti, ne garantiscono la riconoscibilità, l'identità, il protagonismo evitando mescolamenti che originerebbero confusione. Sono sì «un'occasione di traduzione, una zona in cui l'incommensurabilità tra persone o tra culture arriva a patti»³⁹, ma sono anche lo «spazio di spiegazione» dentro il quale i soggetti protagonisti della contesa acquistano visibilità e la sfruttano per i propri tornaconti personali. Declinando il discorso sul fronte cinematografico, possiamo dire che è ancora una volta il «fuori-film» (i discorsi «attorno», «a partire da», «oltre» i film) il luogo interessato dal malinteso, come se l'articolarsi del visibile sorliniano si esprimesse negli occhi del soggetto scopico e non nella conformazione sociale dell'oggetto veduto.

A ben vedere entrambe le posizioni, quella di Dyer e quella di La Cecla, sono debitorie di chi teorizza un'estraneità incolmabile con l'altro e l'alterità come forma necessaria all'incontro e al confronto. Da questo punto di vista la dimensione di estraneità che Leiris, con estrema trasparenza, descrive nella sua preghiera e sopra la quale Waldenfels costruisce tutta la sua fenomenologia dell'estraneo trova echi in quella di un altro collega scrittore, viaggiatore ed etnografo che teorizza e mette in pratica il malinteso, l'incomprensione. Celebre per aver cercato nel corso di tutta la sua vita di scrivere e pubblicare, senza mai riuscirci un saggio sull'estetica del diverso, Victor Segalen ci ha lasciato un nutrito gruppo di appunti e di lettere dalle quali si evince l'assegnazione positiva di senso con cui egli informa il concetto di «esotismo»⁴⁰. Egli considerava «esotico» non tanto l'immagine stereotipata e bidimensionale dell'Oriente – «la palma di cocco o il cammello»⁴¹ – bensì «tutto ciò che è “al di fuori” dell'insieme dei nostri fatti di coscienza quotidiani»⁴². In tal senso, ogni esperienza incentrata sull'estraneità e l'incomprensione – per Segalen – doveva ritenersi esotica. Il precipuo del suo pensiero riguarda, come si diceva, il valore positivo che egli attribuisce alla «sensazione» di esotismo, ovvero a quel principio di consapevolezza grazie al quale si decide di coltivare l'incapacità di comprendere la diversità, così da conservare la piacevole percezione del contatto e insieme del

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ V. Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers (notes)*, Montpellier, Fata Morgana, 1978 (tr. it, *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del diverso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001).

⁴¹ Scrive Segalen: «Cominciare con la sensazione di Esotismo. Terreno solido e sfuggente. Scartare attentamente quanto ha di banale: la palma da cocco e il cammello. Gustare il bel sapore. Non tentare di descriverlo, ma indicarlo solo a chi è in grado di gustarlo con ebbrezza». Cfr. Segalen, *op. cit.*, p. 41 (Corsivo dell'autore).

⁴² *Ibidem.*

distacco che nasce durante l'incontro con l'estraneo. Una sensazione senza la quale è impensabile ogni forma di estetizzazione del diverso che non sia un tentativo di controllo dei saperi dell'altro. Per Segalen l'*exota* – ossia il viaggiatore che parte alla ricerca del sentimento di diversità – diventa colui che si rifiuta di assimilare, di comprendere, di capire, virando in termini positivi ed esclusivi (nel senso di esclusione) la necessità di relazionarsi attraverso il malinteso. Come sostiene lo stesso antropologo

L'esotismo non è dunque la condizione caleidoscopica del turista e dello spettatore mediocre, ma la reazione di vivace curiosità all'urto di un'individualità forte contro un'oggettività di cui essa percepisce e degusta la distanza. [...] L'esotismo non è un adattarsi. Non è la comprensione perfetta di un fuori di sé che si cerca di stringere in sé, ma la percezione acuta e immediata di un'eterna incomprendibilità. Partiamo dunque da questa confessione di impenetrabilità. Non illudiamoci di assimilare i costumi, le razze, le nazioni, gli altri, ma al contrario, ralleghiamoci di non poterlo mai fare: in questo modo, il nostro piacere di assaporare il Diverso sarà duraturo⁴³.

La disposizione *exotica* al viaggio determina una confusione di riferimenti e direzioni orientative tale per cui è solo attraverso la coltura dell'incomprensibile che è possibile assegnare alla vicenda odeporea un senso complessivo e comunitario. Occorre aggiungere un altro tassello al ragionamento: quando il viaggiatore si trova innanzi al malinteso, è la sua capacità negoziale a determinare l'esito della pratica relazionale. Per dare ulteriore forza a questa ipotesi di lavoro è utile accennare a un altro corpus filosofico che si è a lungo interrogato sulla questione dell'alterità/esteriorità, vale a dire quello di Emmanuel Lévinas. Il filosofo di origini lituane si allontana dalla fenomenologia del reale affrontando la questione della separazione tra «io» e «altro» non al livello ontologico dell'ente, ma ad uno metafisico. Si sposta cioè dalla fenomenologia dell'esistente (intesa come totalità pre-configurata dentro la quale l'essere umano non avrebbe spazio di manovra), a una connessione con uno spazio infinito che offrirebbe al soggetto la possibilità di esprimere la sua dimensione etica. In un passaggio per noi significativo di *Totalité et infini* egli afferma:

Solo l'assolutamente estraneo può istruirci. E solo l'uomo può essermi assolutamente estraneo – refrattario a ogni tipologia, a ogni genere, a ogni caratteriologia, a ogni classificazione – e quindi termine di una «conoscenza» che infine penetra al di là dell'oggetto. L'estraneità d'altri, la sua libertà stessa! Solo gli esseri liberi possono essere estranei gli uni agli altri. La libertà che li «accomuna» è appunto ciò che li separa. La

⁴³ Cfr. Segalen, *op. cit.* pp. 45-46.

«conoscenza pura», il linguaggio, consiste nel rapporto con un essere che in un certo senso non mi è relativo; o se si vuole che è in relazione con me solo nella misura in cui è interamente relativo a sé, *kath'auto*, essere che si situa al di là di qualsiasi attributo, che avrebbe appunto l'effetto di qualificarlo, cioè di ridurlo a ciò che gli è comune con altri esseri; essere quindi assolutamente nudo⁴⁴.

Questo frammento di pensiero lévinasiano, che ovviamente non sintetizza una proposta filosofica molto più complessa, può essere colto strumentalmente e adattato al nostro ragionamento nella misura in cui, da una parte, conferma la produttività dei processi cognitivi laddove sono espressione di dialettiche tra soggetti tra loro estranei, demarcati come lo possono essere un regista e un «indigeno», una macchina da presa e l'oggetto del suo sguardo; dall'altra mette sul chi va là il lettore/spettatore nel ricordare che l'altro, per essere realmente «altro», inteso in senso a-prioristico, deve essere privo di qualsiasi attributo, tipologia, genere, caratteriologia⁴⁵. Deve essere la possibilità di espressione dell'«io» nel relazionarsi con l'infinito. Senza addentrarci oltre nella proposta teorica del filosofo (perché pertiene ad ambiti di speculazione a noi lontani) possiamo notare che essa offre l'aggancio, se collazionata con le precedenti, per assegnare allo stereotipo e al malinteso una nuova funzione fin qui non esplicitata: quella – apparentemente paradossale e anticulturalista – di tutelare l'«assolutamente estraneo», l'inclassificabile, l'a-tipico, il non attribuibile, proteggendolo questi (s)oggetti da essenzialismi ancora più sofisticati. Nel momento in cui l'altro viene figurativizzato, ovvero trova forma in una figura, in una parvenza, in una sembianza che nel nostro caso è quella dell'immagine in movimento, la modalità rappresentativa di tipo impressionistico adottata da molti cineasti – la breve pennellata, i «pochi tratti immediatamente riconoscibili», l'istantanea – assicura che il prodotto finito non possa aspirare all'eshaustività ermeneutica (a meno di ambizioni propagandistiche e ideologiche di qualche sorta). Stereotipo e malinteso servono, in altri termini, a restituire un'immagine impoverita di un concetto – quello dell'alterità – che per essere realmente afferrato probabilmente non può avere immagine o almeno non ne può avere una sola, né tantomeno una totalmente condivisa tra un nugolo di soggettività che «vede» l'alterità solo in funzione della propria esperienza personale. Ecco allora che il cliché, l'equivoco, in quanto entità visibile (in senso sorliniano) ed espressione di un'istituzione (il film), qualificano l'altro

⁴⁴ E. Lévinas, *Totalité et infini; essai sur l'extériorité*, La Haye, Nijhoff, 1961 (tr. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaka Book, 1980, p. 72).

⁴⁵ Sulla produttività di un adattamento del pensiero lévinasiano alle discipline culturaliste rimandiamo a J. E. Drabinski, *Levinas and the Postcolonial. Race, Nation, Other*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2011.

trasformandolo, per dirla con Lévinas, in «ciò che gli è comune con altri esseri: essere [...] assolutamente nudo». L'utilizzo di queste modalità relazionali denudano sia l'«altro», sia lo «stesso», collocando l'«altro» in un alveo irraggiungibile e riposizionando lo «stesso» – come già si è accennato nella prima parte di questo studio – in uno spazio «indifeso», facilmente «razziabile» (nell'ottica di De Certeau, Altman e Bell).

Un ultimo breve accenno sui casi studio prescelti. Per ragioni di emblematica abbiamo deciso di occuparci di quei registi che hanno avuto un impatto significativo nei discorsi sociali e culturali legati alla rappresentazione cinematografica della diversità e della marginalità. Spiegare perché tra i preferiti ci siano i lavori di Rossellini e Pasolini e Antonioni rischierebbe sicuramente di farci cadere nel pleonastico: almeno in Italia i tre citati sono tra i registi che più hanno influenzato il dibattito pubblico, l'evoluzione dei modi della rappresentazione, le teorie sul cinema, sulla narratologia, sull'ontologia del reale, la concezione stessa di film come strumento pedagogico e formativo di coscienze critiche, come luogo della significazione allusa e contraddittoria, come luogo di sperimentazione di altre narrazioni, come forma di intervento sociale, politico, culturale. Meno scontato invece illustrare il motivo per cui, dei tre registi in oggetto, si è scelto di sondare le produzioni «minori», quelle apparentemente meno significative. Posto che dei film più importanti se ne parla a lungo in altri capitoli, ci è parso che ragionare con una certa attenzione sulle opere «marginali» di registi a loro volta «marginali», meglio ancora sui «materiali di scarto» che mal si collocano dentro un percorso autoriale più o meno coeso e più o meno criticamente cristallizzato – come sono *L'odore dell'India* per il regista di Casarsa, *L'India vista da Rossellini* per il cineasta romano, *Chung Kuo - Cina* per quello ferrarese – possano mettere meglio in rilievo tali dinamiche di stereotipizzazione delle culture-altre; sia in funzione di una messa in discussione delle pratiche del contatto e dell'incontro, sia in funzione di una messa in discussione delle pratiche di posizionamento che i registi adottano, sulla loro capacità di collocarsi in un discorso antropologico utilizzando a proprio favore incomprensioni, equivoci, fraintendimenti.

Cap. 11. L'India (intra)vista. Il caso Rossellini.

In fondo il grande nemico del cinema è il teatro di posa. Io lo uso soltanto quando non posso farne a meno. Ma dal momento in cui entro in quelle grandi macchine, sono obbligato a vestirmi in un certo modo, a mettere quei pantaloni, quella camicia... Insomma, l'uniforme del cinema. E poi comincia la grande parata del macchinario, della tecnica. Bisogna pure darsi un tono! Allora devo cominciare a diventare intelligente. Ma quando comincio a diventare intelligente, sono fregato.

Roberto ROSSELLINI, *Il mio metodo*

Integrazione, incostanza, impressionistico

Sull'esperienza di Roberto Rossellini in India esiste una ricca documentazione tra fonti dirette (gli scritti del regista, le sue interviste, le autobiografie di chi ha partecipato a quell'avventura) e indirette (i saggi e le monografie di studiosi, i reportage giornalistici di quel tempo, persino, recentemente, una storia simil-romanzata)¹. L'accendersi delle discorsività critiche nei confronti della vicenda rosselliniana è sintomatico di un rilievo che essa ha assunto agli occhi dei commentatori, secondo ragioni che sarebbe riduttivo ricondurre solo al carisma e all'ascendente esercitato da Rossellini sui propri spettatori e sui propri esegeti. Siamo portati a credere che il richiamo esercitato dal soggiorno indiano di Rossellini dipenda anche dal fatto che esso circoscriva, in qualche modo, alcuni paradigmi propri dell'incontro con l'alterità, a cominciare da una serie di atteggiamenti e di pulsioni riferibili al modo di relazionarsi con l'allogeno etnico e culturale. Tre, in particolare, ci pare che siano i caratteri del viaggio rosselliniano da indagare, perché ritroveremo, seppur in altre forme, anche negli itinerari di altri cineasti. Per necessità di sintesi e per piacere retorico li potremmo così definire: la tensione idealistica all'«integrazione», l'imposizione pragmatica di un'«incostanza», la predisposizione emotiva all'«impressionistico».

¹ Per una disamina dei testi sull'esperienza indiana di Rossellini si veda la bibliografia in appendice al volume.

L'ideale dell'integrazione

Partiamo dal primo concetto. Come si può notare anche a un primo e rapido sguardo sulla vicenda rosselliniana, si può registrare un salto di qualità o almeno una trasformazione radicale nel modo di porsi del cineasta nei confronti della realtà visitata, se paragonata ai medesimi modi adottati dai registi della precedente generazione. Il Giappone di Sternberg – si rammenterà – era un Giappone isolato, ricostruito in studio, che dialogava con le forme della produzione di genere e con il modello del cinema hollywoodiano dalla cui realtà industriale il regista austriaco proveniva e che cercava, in qualche misura, di esportare all'estero. L'India di Renoir era ancora un paese coloniale e la storia narrata si concentrava su piccole vicende sentimentali che coinvolgevano occidentali di stanza nel subcontinente per ragioni di lavoro o per soggiorni di breve periodo (ci riferiamo al padre di Harriet, direttore di una fabbrica di juta nel Bengala indiano o al soldato americano di cui quasi tutte le ragazze del film si innamorano). Il cineasta francese, con *The River*, trasponeva sul grande schermo una «parentesi di vita» tanto per i personaggi che popolavano la sua storia, quanto, indirettamente, per se medesimo, data l'evoluzione di una carriera precedentemente trascorsa a Hollywood durante il periodo bellico e che dopo la produzione indiana si avviava a riabbracciare la Vecchia Europa. Un discorso analogo peraltro può essere svolto anche per Fritz Lang e per la sua India caleidoscopica che veniva rappresentata come un paese luccicante da sogno esotico, artatamente separato dalla realtà, dentro un'operazione produttiva e raffigurativa che dialogava con le esperienze dell'orientalismo del passato, in modo particolare con quello tedesco esperito durante gli anni fulgenti del cinema muto², invece di relazionarsi con le questioni dell'incontro, con la fatica quotidiana della conoscenza del diverso, con il fenomeno della mondializzazione dei gusti e degli stili di vita.

Per Rossellini, invece, l'India è innanzi tutto la contemporaneità. È il presente. È Nehru, la diga di Hirakud, il sistema produttivo dell'industria ittica o di quella del legname, la riforma delle caste, la convivenza tra le religioni e tra le diverse etnie, i riti celebrati in tutto il paese, l'artigianato locale e la sua riorganizzazione produttiva, l'architettura antica che si coagula con quella moderna, gli

² Il riferimento non è soltanto al dittico indiano *Das indische Grabmal erster Teil. Die Sendung des Yoghi* e *Das indische Grabmal zweiter Teil. Der Tiger von Eschnapur* sottrattogli nel 1921 dal produttore/regista Joe May dopo averne elaborato soggetto e sceneggiatura insieme alla compagna Thea Von Harbu, ma anche alle sue coeve regie di *Harakiri* (1921) o *Der müde Tod* (1921). Lang insomma mentre realizza il doppio film indiano guarda (anche) alle sue esperienze pregresse.

animali che imperversano in ogni dove, la natura vergine, quella ricondotta alle esigenze della produzione o dell'agricoltura. Si presta, il grande subcontinente, a innalzarsi a luogo di messa in discussione delle conoscenze pregresse (di Rossellini e non solo di lui) e a statuirsi come stimolo infinito per la ricerca di nuove verità, di nuovi processi (economici, culturali, sociali) cui subordinare la voglia di catturare nuove immagini e costruire nuove storie. Le riprese rosselliniane – anche nel più parco e «pachidermico» *India Matri Bhumi* – ci offrono strade piene di gente, montaggi a pezzi brevi sui volti dei tanti tipi etnici che convivono nel paese, luoghi e mete distanti migliaia di chilometri l'una dall'altra ricondotte all'unità del film, espressioni della modernità e della tradizione accolti talvolta persino nella stessa inquadratura. Immagini – quelle dei documentari – che cercano di catturare le fisionomie composite di una società in piena trasformazione, altre – quelle del lungometraggio di fiction – che cercano di cogliere l'essenza degli orizzonti valoriali, delle sfide in essere, delle radici culturali abbarbicate che Rossellini crede di aver incontrato, riconosciuto, inquadrato nel suo lungo soggiorno nelle terre indiane.

La curiosità più spiccata, il sentimento più acceso, la voglia d'integrazione manifestata dai lavori rosselliniani si deve a un inedito desiderio di immersione nel fattuale indiano, con l'idea di lasciarsi contaminare, forse persino perdersi o mimetizzarsi in esso, almeno sul piano delle visibilità esteriori, del piacere della mostratività, degli atteggiamenti di dialogismo. La metafora degli uomini «drappeggiati» e di quelli «cuciti» raccontata dal regista a più di un interlocutore e considerata correttamente da molti studiosi come una sorta di manifesto di quell'esperienza, è in tal senso illuminante. Vediamo di recuperarne l'essenza, condividendo due testimonianze rosselliniane già portate all'attenzione dei lettori italiani da Carmine Marabello, in un saggio intitolato *Nell'India di laggiù* e propedeutico a un lavoro ancora più ambizioso – su cui ritorneremo più avanti nel nostro studio – a proposito delle relazioni tra cinema e esperienza etnografica³. Durante la terza puntata francese della serie *J'ai fait un beau voyage* Rossellini a un certo punto afferma:

La mia teoria è questa: ci sono civiltà di uomini «drappeggiati» e civiltà di «uomini cuciti». L'uomo dagli abiti drappeggiati è un uomo più morbido, più bello, molto più tenero, se si

³ C. Marabello, *Nell'India di laggiù*, «AUT AUT», 349, 2011, pp. 103-127. Il volume, più recente, a cui abbiamo fatto riferimento è invece C. Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani, 2011.

vuole, molto più tollerante, il che è molto importante. I cuciti sono invece lì, attivi, efficienti⁴.

In un'intervista a François Tranchant e Jean-Marie Vérité aggiunge, partendo da una considerazione sul Primo Ministro indiano:

Nehru, come tutti gli indiani, è un «uomo drappeggiato». Cerca di aprire il suo spirito a tutte le conoscenze e di ottenere una sintesi poetica del mondo. Noi europei siamo degli «uomini cuciti» siamo diventati degli specialisti, eccelliamo in un campo peculiare alla nostra attività, ma siamo incapaci di capire quanto non fa parte della nostra specializzazione. Noi siamo prigionieri delle nostre abitudini; dico «noi», ma io mi sforzo di diventare un «uomo drappeggiato»⁵

In questa differenza di vestiario tra indiani ed europei, Rossellini individua il segno esteriore di una profonda distanza culturale tra il «noi» e il «loro» che, nondimeno, giudica colmabile, se non altro perché, per cambiare atteggiamento, forse potrebbe bastare solo il gesto simbolico, pratico e politico di un repentino e deciso cambio di abiti. Come afferma Marabello commentando questa stessa citazione:

Il progetto indiano di Rossellini è [...] chiaro ed esplicito: l'India è l'orizzonte di una possibilità di vita, di una civiltà, di una cultura da esplorare e soprattutto incontrare alla ricerca di uno spazio per allentare le cuciture del mondo occidentale, per disegnare per immagini la scena di un mondo fatto immagine ma la cui forma sia drappeggiata dai suoi abitanti piuttosto che vestita dallo spettacolo, cucita insieme dall'industria dell'immaginario⁶

Detto altrimenti, Rossellini cerca realmente di praticare l'allontanamento dalla comunità degli uomini «cuciti», ovvero degli specialisti occidentali prigionieri delle proprie abitudini e incapaci di andare oltre le proprie specializzazioni e prova a comportarsi come gli uomini «drappeggiati», coltivando, per quanto possibile, il profilo enciclopedico, morbido, tollerante del suo cinema educativo-pedagogico⁷.

⁴ Il brano è tratto dalla terza puntata della serie televisiva francese *J'ai fait un beau voyage*, i cui riferimenti si trovano anche in Marabello, *Nell'India di laggiù*, cit., p. 112.

⁵ Cfr. F. Tranchant e J.-M. Vérité, *Uomini drappeggiati e uomini cuciti* in Roberto Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste* (a cura di A. Aprà), Venezia, Marsilio, 1987 p. 184.

⁶ Marabello, *Nell'India di laggiù*, cit., pp. 112-113.

⁷ Nella stessa intervista, poco prima, Rossellini ricorda: «Sono andato in India senza idee preconcrete. Ho fatto un sopralluogo del paese; l'ho osservato con i suoi uomini; ho cercato di capire con umiltà». Tranchant, Vérité, *op. cit.*, p. 183. Sulla questione del cinema pedagogico rosselliniano, il cui progetto di fatto nasce grazie e in contemporanea all'esperienza indiana, i primi riferimenti sono: A. Aprà, *Roberto Rossellini. La télévision comme utopie*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma, 2001; V. Giacci, «Un pensiero libero. Rossellini dal cinema alla televisione, dall'intrattenimento all'educazione permanente» in Re. Rossellini, O. Contenti (a cura di), *Chat room Roberto Rossellini*, Roma, Luca Sossella

C'è però un aspetto che relativizza l'impostazione di lettura finora seguita, specie se si osserva l'operazione rosselliniana da un punto di vista differente. Se si volesse, infatti, realizzare una analisi «iconografica» delle immagini che riproducono Rossellini durante la sua esperienza indiana (nei libri, negli articoli che compaiono sulle riviste, nelle brevi apparizioni nei documentari), ci si accorgerebbe che il nostro regista viene spesso fotografato con «abiti di scena» di gusto o di moda coloniale⁸. Porta caschetti coloniali, o copricapi dalle forme islamiche, berretti di tipo sportivo/militare, pantaloni e camicie chiare e dai disegni ampi quando non indossa invece una tenuta da viaggio, comode e sportive. Raramente è effigiato con vestiti all'occidentale, con giacche, camicie e cravatte di ordinanza che invece indossa quando viene registrata la serie televisiva sia in Francia che in Italia e che rappresentano la divisa ufficiale per tutte le uscite di carattere pubblico. L'idea dell'immersione comincia insomma proprio dal cambio d'abito, dal passaggio dal cucito al drappeggiato. In verità, se però si incrocia l'abbigliamento rosselliniano con gli stili di vita che egli conduce durante i dodici mesi di stanza indiana qualche elemento di contraddizione emerge. Dalla lettura dei racconti che produce in gran quantità Rossellini e dalle tante ricostruzioni che sono a disposizione degli studiosi (a partire dal recente libro di Padgaonkar) si scopre che il regista romano affronta il soggiorno indiano in condizioni forse disagiati, ma certamente non estreme e certamente non paragonabili a quelle della maggior parte del popolo indiano. Quando è a Bombay o a New Delhi alloggia nei più rinomati alberghi della città, generalmente destinati agli ospiti stranieri o agli indiani facoltosi; quando è in viaggio nel sud o nell'ovest del paese spesso viene accolto in strutture ricettive per lo meno dignitose (villette, residence, villaggi vacanze), si sposta in aereo e in automobili di grande cilindrata. Tali elementi non levano nulla all'intensità e all'importanza dell'esperienza indiana di Rossellini, ma servono solo a sottolineare lo scarto che può

Editore, 2002, pp. 141-152. Per un quadro complessivo sui progetti di Rossellini prima e dopo l'esperienza indiana si veda, oltre alle tante monografie sull'autore, anche il recente: P. Iaccio (a cura di), *Rossellini. Dal neorealismo alla diffusione della conoscenza*, Napoli, Liguori, 2006.

⁸ Cfr. Jean Vautrin, *J'ai fait un beau voyage. Photo journal 1955-1958*, Parigi, Editions du Cercle d'Art, 1999. Si vedano anche gli apparati iconografici presenti in A. Aprà, *Rossellini. India 1957*, Roma, Cinecittà International, 1991; J. Herman, *Rossellini tourne India 57*, «Cahiers du cinéma», n. 73, Luglio 1957, pp. 77-78; J. Herman, *Rossellini. L'anti-digest défakirisateur*, «Cinéma 57», n. 21, Settembre/Ottobre 1957, pp. 44-49; F. Hoveyda, *J'ai fait un beau voyage*, «Cahiers du cinéma», n. 95, Maggio 1959, p. 48. Per quanto riguarda le apparizioni di Rossellini nei film, in verità abbiamo una sola occorrenza che si trova nell'ultima puntata di *L'India vista da Rossellini*, quando lo vediamo offrire del cibo a una scimmia.

sempre stabilirsi tra modi di racconto del viaggio e reali situazioni affrontate, tra forme di auto-rappresentazione e dimensioni fenomeniche certamente meno romantiche⁹.

Si noti che questa volontà di approssimarsi all'India che appare assoluta, totalizzante, idealizzante e ideologica finisce per essere soprattutto la conseguenza di un partito preso. È una strada ben tracciata che s'imbocca a un bivio altrettanto ben segnato, non un sentiero che ne incrocia centinaia, che può disperdersi, scomparire, confluire in altri. Detto altrimenti, l'esperienza dell'alterità conduce a una definizione dello sguardo e del cammino che in Rossellini combacia con una volontà conoscitiva più stringente e urgente rispetto a quella ad esempio manifestata da un Pasolini o da un Marker e che dunque abbisogna di una forma di raffigurazione coerente che passa dal piano discorsivo (le interviste, gli interventi di commento durante le serie), a quello iconico/cinematografico (quelle realizzate da Tonti/Rossellini e quelle che lo descrivono durante il viaggio), ma che è bene ricordare che si devono abbarbicare su esperienze reali, non diluite, non simulate. Rossellini cerca la sintesi nella pluralità, l'essenza nella babele di odori, suoni, immagini, il peculiare nel non tipizzato, ma per raggiungere tali obiettivi, non si accontenta di trascorrere poche settimane nel subcontinente, ma vi si stabilisce per quasi un intero anno (senza mai tornare, in quel periodo, né in Francia, né in Italia). E una volta installatosi, a differenza di Renoir e Sternberg, non resta stanziale. Si muove, fisicamente ed emotivamente. Viaggia dal nord al sud del paese. S'innamora e sposa una delle «figlie» di quella nazione (senza raggiungere tali determinazioni anche Marker s'innamorerà di Kumiko, Pasolini dei suoi ragazzi di vita indiani, Malle subirà il fascino di alcune fanciulle che ballano la danza Bharatanatyam). Prima di partire studia la cultura allogena, al suo ritorno fa «proselitismo», come nelle due serie televisive. Il rapporto d'inclusione e trasformazione sembra completo. Egli «parteggia»: è parte (cerca di essere parte) dell'India, soprattutto è dalla sua parte. Egli vuole presentarsi – drappeggiato – ai suoi spettatori.

⁹ Oltre agli aneddoti raccontati nella serie televisiva e in alcune interviste, per la ricostruzione delle condizioni di lavoro di quei giorni il testo di riferimento resta D. Padgaonka, *op. cit.* cui si possono aggiungere: T. Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini. His Life and his Films*, New York, Da Capo Press, 1998; A. Aprà, *Rossellini. India 1957*, cit.; N. Bourgeois, "À la recherche du pays réel. Histoire et géographie du tournage d'India" in N. Bourgeois, B. Benoliel (a cura di), *India. Rossellini et les animaux*, Parigi, Cinémathèque Française, 1997, pp. 13-23. Nel testo curato da Bourgeois e Benoliel vi sono inoltre molti materiali interessanti, tra cui un'intervista a Jean Herman e la pubblicazione di stralci del suo diario di viaggio.

La pragmatica dell'incostanza

Il secondo carattere – l'incostanza, che volendo è anche indeterminatezza, incompletezza, instabilità, ecc. – emerge dalla pratica quotidiana di lavoro. Se si leggono i carteggi rosselliniani di quel periodo, le ricostruzioni successive nelle biografie degli amici o collaboratori, se si immagina la pressione che egli doveva sopportare per la «vicenda Sonali», immischiato in una campagna stampa che di fatto gli impedisce di portare a conclusione il progetto cinematografico (o di concluderlo in maniera un po' rabberciata) si può capire quanta influenza abbiano giocato i fattori contingenti, legati alla difficoltà di operare in un contesto straniero, senza contare sulla comodità della lingua, su apparecchiature performanti (cineprese, sistemi di registrazione dei suoni, in qualche caso di illuminazione del set), su un clima ospitale (almeno rispetto alla parte tropicale dell'India), su piani di lavoro dettagliati e preparati per tempo, su richieste più chiare da parte dei committenti. Rossellini, al contrario, s'imbatte in tutte le difficoltà che possono nascere in condizioni instabili di lavoro: rotture o danneggiamenti delle macchine da presa, improvvisa mancanza di emolumenti, impedimenti logistici, problemi di conservazione della pellicola a causa delle alte temperature, condizioni metereologiche avverse e via discorrendo¹⁰.

Abbiamo elencato alcune delle condizioni d'instabilità produttiva in cui Rossellini incappa perché esse sono alla base di una sorta di doppio e complementare processo: la moltiplicazione e insieme la volubilità delle pratiche di registrazione delle immagini. Può apparire paradossale, ma i registi impegnati in territori stranieri affrontano e superano le tante difficoltà del contatto scegliendo non di raffinare e condensare i propri artefatti, bensì di sfruttare i materiali girati e realizzati nella maniera più estensiva e ampia possibile, realizzando film, libri, fotografie, documentari, testimonianze, diari di viaggio, pièce teatrali, romanzi (per altri approfondimenti si veda cap. 17). Rossellini, da questo punto di vista, ci offre una dimostrazione plastica di quanto andiamo dicendo. Solo sul soggetto indiano, in pochi anni, egli realizza dieci documentari televisivi, scrive un numero imprecisato di soggetti/script/sceneggiature, concede svariate interviste, realizza una docu-fiction, abbozza progetti enciclopedici che coinvolgono anche altre aree geografiche del pianeta, senza

¹⁰ Sotto questo aspetto, anche se fin troppo romanizzato, il libro di Padgaonka offre un reportage piuttosto preciso e articolato sulle difficoltà incorse durante il soggiorno in India e il *tournage* recuperando e «finzionalizzando» sia gli episodi relativi alle riprese, sia quelli relativi alla relazione con Sonali, la cui scoperta da parte dei media internazionali ha modificato il piano dei lavori di Rossellini, creando intoppi e rallentamenti specie nella realizzazione degli ultimi episodi di *India Matri Bhumi*.

contare quanta importanza abbiano le vicende personali – la relazione con Sonali, il divorzio con Bergman – sul piano della moltiplicazione dei discorsi. Queste ultime infatti spingono indirettamente alla produzione/pubblicazione di testimonianze da parte di quasi tutti i suoi collaboratori o i protagonisti dell'affaire e determinano il proliferare di articoli di gossip, attacchi giornalistici, discorsi politici, interventi diplomatici e così via. Il ventaglio scomposto di testualità produce una sorta di «semiosfera discorsiva indiana» all'interno della quale circuitano diversi fronti di narrativizzazione dell'esperienza esotica. Sfruttando più piste di lavoro e più piattaforme comunicative, il lavoro di Rossellini – poco importa se con la consapevolezza e l'intenzionalità del suo autore – modula le percezioni, innesca convincimenti e persuasioni, reticola immagini, suoni, volti, paesaggi, mettendo in atto un insieme di pratiche isolate ma interdipendenti di estetizzazione dell'esperienza indiana capaci di costruire le attese degli spettatorie predisporre, in senso genettiano, le ricettività¹¹.

La ragione di tale estensione o dispersione degli artefatti artistici ci racconta, in seconda battuta, la difficoltà di impastare il materiale eterogeneo raccolto durante il viaggio, di infondergli una omogeneità convincente. Siamo al secondo fronte attivato dalla precarietà delle condizioni di lavoro, quello dell'instabilità statutaria dell'immagine o della sua incostanza narrativa. Si pensi a come si compone il materiale di impasto di *India Matri Bhumi*. La docu-fiction è realizzata in parte con riprese con pellicola in 35 mm. mischiate ad altre in formato 16 mm., con ciak realizzati in studio e altri in *plein air*, con passaggi recitati da attori non professionisti e altri catturati con la camera nascosta, senza contare l'eterogeneità delle ambientazioni (metropoli, zone rurali, paesaggi tropicali, paesaggi desertici), delle voci di commento (troviamo voci indiane doppiate da voci italiane che appartengono ad attori non professionisti di origine indiana, in alcuni passaggi voci di commento stentoree, in altri lunghi momenti di silenzio), dei soggetti ripresi (uomini, donne, animali, anziani, bambini), delle loro professioni (pastori, trapezisti, burattinai, mahout, ingegneri), dei cicli produttivi (si passa dalle primitive forme di sfruttamento degli animali e del legname, alla

¹¹ I riferimenti sono ai suoi libri più celebri sui «dintorni del testo», anche se in questo caso la discorsività cui facciamo allusione va ben oltre la letteratura di secondo grado, ancora controllata, almeno parzialmente, dall'emittente del testo. La «paratestualità» così come è intesa da Genette nel nostro caso sfocia – se si considerano tutti i testi che parlano delle vicende rosselliniane, ognuno dei quali adotterà un proprio e particolare punto di vista – sfocia, dicevamo, nell'inter-testualità, nella trans-testualità o nella multi-testualità. Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Parigi, Seuil, 1982 (tr. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997); G. Genette, *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987 (tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).

produzione di elettricità grazie alla costruzione di enormi dighe). Il pot-pourri guarnito se ha valore in termini di pregnanza esperienziale e testimoniale, difficilmente ha può avere gli stessi requisiti sul piano della coerenza e della consistenza significante.

Tale squilibrio è ancora più evidente, se possibile, nella serie televisiva, che pur vanta una solidità enunciativa ben maggiore, garantita dalle rigidità del nuovo medium e da una serialità che impone una struttura di ogni singola puntata più o meno simile alle altre, una scansione dei temi predeterminata, dentro la quale far confluire ordinatamente i materiali girati, uno spazio relativamente ridotto per l'improvvisazione. Eppure, se si osserva con uno sguardo distaccato il programma televisivo, non si potrà non notare che *L'India vista da Rossellini* è anch'essa una trasmissione televisiva incostante, fragile, instabile. Sfuggono ad esempio i criteri di predisposizione degli argomenti a disposizione, il loro spalmarsi lungo il corso delle puntate previste. Vi sono ben tre episodi su dieci (addirittura quattro se si considera quello ambientato a Varsova) incentrati sulla sola città di Bombay e sui suoi dintorni, un po' troppo per un documentario che vorrebbe raccontarci tutta l'India e non solo la sua capitale finanziaria. Dei restanti sei, tre raccontano l'India meridionale (*Verso il sud, Le lagune del Malabar, Il Kerala*), con un'attenzione però quasi esclusiva a uno degli stati confederati della regione (il Kerala appunto). Un altro è girato interamente nei pochi chilometri quadrati che compongono la diga di Hirakud nello stato dell'Orissa, mentre gli ultimi due (*Il Pandit Nehru e Gli animali*) sono concepiti in modo del tutto diverso, con un tema a soggetto (in un caso persino agiografico) che richiede la collezione d'immagini recuperate in diversi angoli del paese, senza evidentemente alcuna uniformità di luogo. Fanno da contraltare alle pratiche d'intensificazione raffigurativa di particolari aree, la scelta di rimuovere o di trascurare altri luoghi o soggetti eppur visitati da Rossellini durante l'anno di stanza in India: mancano, per esempio, nel *final cut* le riprese del Bengala e della sua capitale Calcutta, il territorio di New Delhi (la capitale amministrativa del paese dove il regista romano incontra in qualche occasione ufficiale Nehru e altre figure di spicco dell'intelligenza indiana), stati grandi e importanti come l'Uttar Pradesh (dove ci sono Agra e la città santa di Varanasi, poi mostrata in *India Matri Bhumi*), le regioni a sud della catena montuosa dell'Himalaya e così via. Sempre osservando i dieci documentari nel loro complesso, possiamo agevolmente rinvenire alcune occorrenze che fanno da trait d'union tra le diverse puntate, ma che tra loro istituiscono rapporti di esclusione al posto che di reciprocità.

Rossellini è particolarmente attento alle attività artigianali del paese, al dettaglio del gesto dell'artigiano, e, allo stesso modo, predilige riprendere i luoghi visitati sfruttando i mezzi di locomozione moderni (automobili, imbarcazioni, aeroplani). In un caso c'è ricerca di prossimità, di immersione, nell'altro invece si istituiscono dei filtri, delle distanze, tra la macchina da presa e la realtà circostante. O, ancora, il regista dimostra sovente una propensione per la ripresa delle masse, delle folle che attraversano le città o si accalcano attorno ad un leader politico e, nello stesso tempo, non esita a perdersi in lunghi elenchi di tipi etnici o sociali, singoli uomini che dormono o vivono isolati (come i sadhu), esaltando l'individualismo indiano. Se pertanto avessimo bisogno di trovare un principio di coerenza geografica o una logica narrativa al programma televisivo, se avessimo bisogno di rimandi e fili narrativi che favoriscano l'orientamento all'interno del percorso audiovisivo, difficilmente potremmo ricevere rassicurazioni in tal senso. Saremmo, semmai, portati a battezzare il «viaggio del telegiornale» (questo è il titolo della rubrica televisiva che ospita le dieci puntate rosselliniane) come una specie di vagabondaggio che accoglie in sé lo spaesamento (perché non sempre segue itinerari logici e mappabili), lo squilibrio (perché attento ad alcuni luoghi e dimentico di altri), la zoppicatura (perché adotta logiche di montaggio e giustapposizione delle sequenze diverse per ritmo, costanza, modularità).

La predisposizione all'impressione

Il terzo elemento imprescindibile dell'avventura rosselliniana è lo sguardo impressionistico. Non solo immerso e partecipe, non solo squilibrato e disomogeneo, ma rapido e secco, inerente a chi offre una rappresentazione del reale (e degli stati d'animo che colgono il viaggiatore) affidandosi alle annotazioni spicce, alle pennellate veloci, alle percezioni fulminee. Come già si accennava in altre parti del testo, sono le particolari condizioni produttive che facilitano questo metodo. Con finanziamenti ridotti all'osso, attrezzature leggere, spesso senza un piano di lavoro rigido, ci si muove rispondendo all'esigenza dell'accumulo e al bisogno di non lasciarsi sfuggire angoli di mondo (e riti, eventi, fenomeni, facce, volti, situazioni) che potrebbero anche non più ripresentarsi davanti all'occhio della cinepresa. Rossellini e Tonti (il cui ruolo non bisogna mai dimenticare), come molti altri film-maker dopo di loro, sembrano in qualche modo spinti ad accentuare la disponibilità alla ricezione, senza tuttavia avere sempre gli strumenti per valutare la pregnanza di ciò che incontrano o osservano. Se, infatti, i modi di lavorare più flessibili ed economici permettono loro di liberarsi dalla

pesantezza e dalla lentezza di una produzione tradizionale, è altresì vero che infondono nel girato tutta l'inesperienza, il disorientamento, il ritardo percettivo ed ermeneutico che tale prassi relazionale presuppone e che, a maggior ragione, si annida in chi irrompe in un determinato ambiente senza conoscerne le regole di funzionamento. Si spiega così ad esempio l'aspirazione – più volte testimoniata anche a voce – di trasformare l'esperienza (caotica) indiana in una sorta di «sintesi poetica»¹² (in modo particolare con la realizzazione di *India Matri Bhumi*) grazie alla quale possa prevalere il piacere della visione idealizzata, l'incanto per una microstoria dai tratti esemplari, la partecipazione emotiva per personaggi (o animali) privi di qualsiasi tenacia conflittuale. Si spiegano così anche gli abbozzi di teorie culturaliste che Rossellini illustra, con generosità, durante la trasmissione televisiva al giornalista di turno (l'assenza dell'indole ludica nel popolo indiano, l'etimologia sanscrita di una parola per evidenziare afferenze e vicinanze tra culture o per descrivere i funzionamenti di istituti come quello castale)¹³, il piacere del bozzetto, dell'episodio curioso ed emblematico (la carezza a Nehru, il rapporto con i norvegesi, le ricette di cucina), l'attrazione visiva per i tipi etnici, per il dettaglio sulle modalità produttive, i gesti delle abluzioni e via discorrendo. L'impressione diventa addirittura l'obiettivo principale del cineasta, almeno a parole. In un'intervista poc'anzi citata in nota rilasciata da Rossellini ai «Cahiers du cinéma» e più precisamente a Fereydoun Hoveyda e Jacques Rivette, egli afferma:

Ciò che mi piacerebbe sapere è se vedendo il film, aneddoti a parte, si esce con l'impressione di un mondo oppure no. Prima di tutto ho cercato di dare quest'impressione. Poco mi importa il metodo con cui ho cercato di raggiungere il mio scopo. Solo questo conta. E siete voi e il pubblico che deve giudicare se era o non era urgente mostrare questo mondo. [...]. È importante che lo spettatore esca dal film con un'impressione simile a quella che ho avuto io¹⁴

Il cineasta insomma comunica la volontà di articolare un'impressione in modo che venga comunicata al pubblico. Egli si lascia impressionare, per impressionare la pellicola, la quale vorrebbe impressionare lo spettatore, non seguendo le logiche mostrative dell'orientalismo classico, ma

¹² Tranchant, Vérité, *Uomini drappeggiati e uomini cuciti*, cit. p. 185. In un'altra intervista egli precisa: «Ho cercato di esprimere il sentimento che dà l'India, il calore interiore della gente dell'India. Ho cercato, se posso dirlo senza paura del ridicolo, di rendere poeticamente le mie sensazioni di reporter». Cfr. F. Hoveyda, J. Rivette, *Entretien avec Roberto Rossellini*, «Cahiers du cinéma», n. 94, aprile 1959 (tr. it. in R. Rossellini, *Il mio metodo*, cit. p. 169)

¹³ Si veda a tal proposito la ricostruzione di Caminati in *Roberto Rossellini documentarista. Una cultura della realtà*, Roma, Carocci, 2012. Caminati in particolare offre un quadro preciso dei riferimenti culturali di Rossellini e delle letture principali che sembrano aver influenzato il suo viaggio e il suo sguardo sull'India.

¹⁴ Hoveyda, Rivette, *op. cit.* (tr. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, cit. p. 169).

elaborando una serie di pennellate veloci che dovrebbero restituire certe forme di percezione – anche soggettive – della realtà.

Maieutiche

Vale la pena in questa sede soffermarsi un po' di più sui documentari televisivi perché, in effetti, costituiscono una cartina al tornasole che indica la «disposizione» rosselliniana nei confronti della realtà indiana. Come abbiamo già segnalato nella «mappa» del film presente nella precedente parte dello studio, ognuna delle dieci puntate di circa mezz'ora, comincia con una breve discussione tra il regista e un giornalista televisivo, Marco Cesarini Sforza, entrambi collocati in uno studio televisivo, seduti innanzi a un grande schermo cinematografico¹⁵. La dialettica che s'impone fin dal principio tra i due «personaggi» serve per approfondire alcuni caratteri «specifici» e insieme «generici» del paese visitato (ad esempio la supposta razionalità del popolo indiano come prima e principale tesi avanzata da Rossellini), per fornire informazioni statistiche, geografiche, storiche, linguistiche sui luoghi visitati e per anticipare il contenuto delle riprese che da lì a pochi minuti saranno trasmesse. Dopo le prime considerazioni introduttive, il pubblico da casa assiste poi al vero e proprio documentario, un insieme di vedute e inquadrature girate in 16 mm. e montate secondo criteri di natura tematica o per coerenza geografica. Ogni montaggio è lungo all'incirca venti minuti, anche se talvolta i brani filmici sono più brevi e prevedono un ritorno nello studio televisivo per ulteriori commenti da parte del giornalista e del regista. L'audio catturato in loco è appena percepibile, coperto o da musiche indiane extradiegetiche e/o dai commenti di Rossellini e Sforza che seduti comodamente su delle poltroncine si lanciano in tutta una serie di considerazioni e di spunti offerti dalle immagini che scorrono sul piccolo/grande schermo. In quasi tutti i dieci documentari, Rossellini assume il ruolo che nella Divina Commedia di Dante aveva Virgilio, ovvero di guida e sherpa prodigo di aneddoti, curiosità, teorie, giudizi e soprattutto minuziose descrizioni sui «gironi» con cui entra in contratto, di volta in volta, quel pellegrino privo di saperi che è il telespettatore. Rossellini glossa il glossabile provando a disinnescare luoghi comuni e pregiudizi su

¹⁵ Sulle differenze tra le due serie, quella francese e quella italiana, si faccia riferimento ancora a Caminati e a Marabello. Cfr. L. Caminati, *op. cit.*; Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, cit. Segnaliamo a tal proposito che non ci è stato possibile prendere visione della versione francese.

quel popolo, sulle sue credenze, sui suoi stili di vita, cercando di disorientare tanto il giornalista quando il pubblico a casa. Come giustamente nota Angel Quintana,

Le système d'énonciation que la série utilise pour transmettre un savoir est très simple et se rapporte aussi à la dialectique du cinéma primitif. L'acte d'énonciation au moyen du commentaire *off* est intimement lié à une expérience antérieure, celle du voyage. Voilà pourquoi le dispositif télévisuel doit montrer en studio le corps de celui qui a vu l'Inde, un corps témoin et relais qui fonde l'existence d'un *je* narrateur et légitime son commentaire des images (Voir le titre suffisamment explicite des deux versions de la série : *L'India vista da Rossellini* ou *J'ai fait un beau voyage*). Le cinéaste assume la position de celui qui expliquait les images – le bonimenteur – à l'époque du cinéma des premiers temps. Bien que les images prises par Rossellini reflètent une expérience vécue, la série TV n'est pas une sorte de journal intime, mais une œuvre didactique dans laquelle le cinéaste cache son expérience sous le masque de l'objectivité. Pour mener à bien cette stratégie, il doit faire du commentaire en voix *off* un acte pédagogique. Ainsi les faits racontés par le narrateur ne sont pas exposés avec un ton subjectif, ce narrateur se posant en instance détentrice d'une information privilégiée¹⁶.

Quanto viene realizzato dalle trasmissioni televisive assomiglia insomma 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* chiamato a rassicurare e, insieme, ad affabulare spettatori digiuni di vedute lontane. In tal modo, il regista in studio si erge a personaggio centrale del programma televisivo, anzi, a protagonista assoluto della trasmissione, così come assume centralità semantica il luogo di registrazione sonora e di emissione della sua voce, una centralità che potremmo dire pari, se non superiore, a quella dei luoghi visitati. Ne consegue che la partecipazione per i destini dell'India, la simpatia più volte manifestata per la cultura di quel paese, i dotti rimproveri che Rossellini rivolge al giornalista quando questi inciampa in semplificazioni, ingenuità o imprecisioni, possono essere considerati anche come una sorta di maschera o se si preferisce di vestito di scena (si ricordi i riferimenti iconografici accennati qualche pagina sopra) «indossato» per coprire con il velo dell'autorevolezza¹⁷ un certo paternalismo umanista che ne contraddistingue il ruolo, l'atteggiamento e la presenza.

¹⁶ A. Quintana, "Voix plurielles, voix distantes. La question de l'énonciation" in N. Bourgeois, B. Bénoliel (a cura di), *op. cit.*, pp. 86-87.

¹⁷ L'autorevolezza di Rossellini viene confermata e rinforzata più volte nel corso di tutta la serie televisiva. Si faccia caso, ad esempio, ai concisi saluti che troviamo nell'ultima puntata, quella dedicata agli animali. Poco prima di terminare la trasmissione, Cesarini Sforza ricorda al pubblico che la trasmissione ha consentito di conoscere non soltanto un paese lontano con la sua cultura e le sue tradizioni, ma soprattutto «un uomo, un viaggiatore, un regista». Si tratta, forse, del passaggio più autentico del commento giornalistico, essendo infatti lo sguardo di Rossellini sull'India il protagonista

Basterebbe, tra l'altro, analizzare i primi minuti della prima puntata della serie televisiva per ritrovare «in azione» questo fenomeno comunicativo che abbiamo appena cercato di descrivere. I due commentatori si preoccupano, fin da subito, di chiarire i rispettivi obiettivi e i rispettivi ruoli: l'uno – il giornalista stanziale – si dimostra alla ricerca (claudicante) di conferme a paradigmi culturali che immagina di condividere con gli spettatori e che sente di dover rappresentare all'interno della diegesi televisiva; l'altro – il cineasta viaggiatore – sembra spinto, al contrario, dalla determinazione di offrire un'immagine profondamente diversa dell'India, rispetto a quella abituale, dunque di distaccarsi radicalmente dalle opinioni più scontate e banali che coloro che non sono depositari del suo sapere sovente tendono a far circolare. Da qui emerge uno scontro dialettico tra i due attori in scena, ovviamente misurato e sopito dall'atteggiamento un po' sornione di Rossellini. È uno scontro indispensabile per assegnare le rispettive identità e competenze. Vediamo, ancora più da vicino, un brano della prima conversazione perché illuminante sulla strategia in atto.

(MCS) Oddio, quest'India la conosciamo un po' tutti..., così, per sentito dire, per letture, meglio, abbiamo letto tutto quello che si sa di mitico e di favoloso dell'India, per cui abbiamo tutti nella nostra testa probabilmente dei luoghi comuni sull'India....

(RR) (interrompendolo) Molti

(MCS) ... Molti, addirittura! (e sorride)...

(RR) Sì

(MCS) ... che sono quelli di Kipling, di Salgari, direi, quelli che abbiamo letto da bambini....

(RR) (ancora interrompendolo) Forse Salgari è il più, il più onesto no? Il più vero ecco.

(MCS) (in difficoltà) ehm, allora, appunto, paese favoloso, favola...

(RR) (bloccando il discorso ancora), beh no non è così, è un paese favoloso, favoloso per quello che sta facendo, ma non è un paese favoloso nel senso che intende lei.

(MCS) Beh, sì, io dico proprio nel senso degli incantatori di serpenti...

(RR) (scuotendo la testa) No, no, no.

(MCS) ... dei diamanti grossi come nocchie.

dell'intero prodotto televisivo. Lo conferma peraltro il titolo assegnato alla trasmissione. Nella frase «L'India vista da Rossellini», il nome d'autore occupa una buona porzione dello spazio significativo. Se poi si guarda alla costruzione grammaticale del titolo si scopre che l'India, malgrado sia il soggetto della frase, per via dell'uso passivo del verbo vedere e dell'utilizzo di un complemento d'agente, è in realtà l'oggetto che subisce l'azione scopica di cui in ultima istanza è responsabile, autore e motore eventuale proprio il cineasta. Troviamo però anche altri elementi che ribadiscono continuamente il ruolo sociale e l'autorevolezza di Rossellini. Non sfuggerà il fatto che egli commenta i dieci documentari collocato in una finta sala cinematografica costruita all'interno dello studio televisivo. È seduto su una poltroncina, dietro di lui vi sono diverse file di sedie vuote. Davanti a lui è situato invece un grande schermo sul quale vengono proiettate le immagini catturate in India. Anche questa scelta può essere considerata come un'attestazione di autorevolezza, visto che il *setting* rimanda alla sua prima e più importante professione: quella di regista di fiction, quella di rappresentante di punta del cinema italiano all'estero.

(RR) (spazientito) Sì, ci sono degli incantatori di serpenti, ci sono i maharaja, ci sono i diamanti, probabilmente, io non li ho visti però, invece è un paese straordinario, straordinario proprio perché sta facendo una grossa battaglia per il suo sviluppo. Poi dovrei dire che forse è l'incomprensione dell'India che ha fatto nascere tanti miti. Si parla ad esempio del misticismo. Non si può certo dire che gli indiani non siano mistici, ma lo sono in un modo differente da quello che noi pensiamo. Ci sono i serpenti, però i serpenti non si vedono, gli incantatori di serpenti non sono quelli che noi diciamo e così i fachiri, così i maharaja. Lo sforzo che ho fatto è di vedere l'India, di vedere un'India assolutamente reale.

In questa contrapposizione dialogica – mi pare evidente – sussiste un gioco delle parti che da un lato mira a rendere avvincente e serrata la conversazione, altrimenti troppo prevedibile se il giornalista condividesse i medesimi convincimenti del regista, e dall'altro di far assumere a al cineasta

la position de celui qui expliquait les images [...], ce narrateur se posant en instance détentrice d'une information privilégiée. De cette manière, la fonction de Rossellini comme instance d'énonciation présente dans le studio de télévision finit par être proche de la figure du spécialiste que de celle de témoin¹⁸.

In altre parole, Rossellini si erge a specialista, a dotto, a sapiente, egli è, come dicevamo, il «Virgilio» che conosce una certa realtà e ora si appresta a raccontarla al neofita. E così facendo, la sua prosodia si caratterizza per la sicurezza manifestata, forse addirittura per una sicumera riconducibile all'autorevolezza che l'uomo di cinema si auto-assegna nel momento in cui illustra la bontà del metodo di indagine scelto («Lo sforzo che ho fatto è di vedere l'India, di vedere un'India assolutamente reale») e che poi, con la pazienza e la generosità del pedagogo, decide di condividere con gli altri.

Rimarchiamo una volta ancora questa sorta di finta contrapposizione bipolare perché si tratta di un punto decisivo. Lo stato di conflitto tra opposti è, infatti, solamente apparente e tuttavia avvertibile perché agevolmente proiettabile addosso ai corpi dei due uomini seduti nello studio televisivo. Al contrario di quanto può apparire in un primo momento, esiste una chiara complementarità tra attese confermate e altre rovesciate (e quasi mai le prime sono riconducibili solo alle parole e alle convinzioni del giornalista), in un alchemico dosaggio di elementi retorici e/o iconici che mai mira (se non in un paio di passaggi di cui parleremo tra poco) a lacerare le abitudini ricettive dello spettatore, a statuire turbamento verso l'ignoto o lo sconosciuto, a oltrepassare quel

¹⁸ Quintana, *op. cit.*, p. 87.

rassicurante stadio di curiosità per il diverso che dovrebbe garantire l'intrattenimento intelligente e insieme esotico, proposto dalla nascente televisione di Stato.

Non a caso Rossellini definisce, a più riprese, l'India come una sorta di grande stomaco che «assimila e digerisce tutto», che incorpora e ingloba ogni diversità e ogni sollecitazione esterna. A parte il fatto che tale metafora proietta sulla realtà straniera una serie di caratteristiche che probabilmente lo stesso Rossellini sperava gli venissero assegnate da commentatori e studiosi¹⁹, essa in senso più largo figurativizza il processo di assorbimento e assimilazione della diversità che la dialettica tra elementi confermativi ed elementi sorprendenti parrebbe tenere separati e che invece il ruolo normante del regista (e delle immagini che predispone) contribuisce a far confluire armoniosamente. Si pensi – per restare solo alle occorrenze che troviamo nella prima puntata, intitolata emblematicamente *India senza miti* – alla carrellata di luoghi di culto di diverso orientamento religioso che egli ci mostra in esordio di trasmissione (quando ricorda di aver visto indiani di religione mussulmana pregare sugli altari dei templi induisti, senza apparente conflittualità o incoerenza), così come le riprese di indiani che oziano ai bordi delle strade giustapposte ad altre di folle in perenne movimento. Ancora: l'imbarazzo per l'incantatore di serpenti che non sa «incantare» paragonato a quello suscitato dalla presenza di donne indiane appartenenti all'alta borghesia e vestite all'occidentale, oppure dalla banda musicale con le uniformi inglesi o dai giocatori di cricket o dagli scommettitori alla corsa dei cavalli, e così via. Si tratta di flash, impressioni, veloci istantanee che da una parte cercano di offrire uno spaccato ampio e tempestivo della società multietnica indiana, ma dall'altra, scegliendo di soffermarsi su alcuni aspetti molto evidenti, dunque esteriori, mostrativi (modalità di vestito, atteggiamenti, attività pratiche) rivelano una curiosità etnografica che può sfociare rapidamente in volontà di esotizzare l'«altro». È legittimo e diremmo anche corretto pensare che tale atteggiamento sia riconducibile a una tensione verso la realtà che è insieme passione per la scoperta e responsabilità di uno sguardo personale, di una proposta dichiarata. Scrive ad esempio Marabello:

La scelta etica di Rossellini non si manifesta certo nella pratica della camera partecipata di Rouch, nella produzione di film come approssimazioni successive i cui esiti intermedi di

¹⁹ A pensarci, il progetto storico/umanista/pedagogico che Rossellini da qui a qualche mese cercherà di mettere in atto assume proprio questa dimensione di universalità enciclopedica. I progetti televisivi del regista romano, tanto quelli che mirano a ricostruire alcuni episodi della storia dell'uomo (*L'età del ferro*, *Gli atti degli apostoli*, *L'età di Cosimo de Medici*) quanto i ritratti di alcune personalità della storia della filosofia (Socrate, Pascal, Cartesio), seguono questo filo rosso.

montaggio sono condivisi con i nativi filmati. Rossellini, sodale di Rouch nella Parigi dei primi anni Cinquanta, criticherà poi l'ipotesi di *cinéma vérité* del cineasta antropologo leggendola come strategia di *camouflage*, elisione della responsabilità di restituzione del mondo nella forma del film di cui il regista è autore. Il cineasta italiano si pensa all'interno di un movimento dove la pratica dell'immagine nasce nella frizione e nella passione del reale, segno della realtà nella forma-film, memoria soggettivamente restituita, in un processo dove il linguaggio della rappresentazione e la tecnica della rappresentazione viaggiano insieme verso il vero, come pratica visibile del soggetto che filma - il movimento di macchina - e come pratica diversamente visibile della struttura formale - il montaggio²⁰.

Tuttavia questa tensione verso il «vero» che potremmo ridefinire come tentativo di immersione in una realtà sconosciuta per comprenderne gli aspetti più intimi, più intensi, più vivi e poi per testimoniarla all'esterno seguendo un'istanza educativo-pedagogica e un'urgenza universalista sempre più sentite in Rossellini, sembra portare con sé l'utilizzo costante di pratiche ermeneutiche traduttive semplificanti ed economizzanti, quindi aperte all'equivoco o all'opinione azzardata. Ricordiamone alcune di queste prese di posizione biasimevoli. Nella seconda puntata della serie televisiva, ad esempio, il regista si lancia in una teoria sul sistema castale visto come il risultato di una razionale organizzazione sociale/etnica di tipo quasi paritario (basandosi sul fatto che il termine «colore» e «casta» in sanscrito hanno la medesima etimologia), mentre nel corso della terza puntata arriva addirittura ad affermare l'assenza di un senso storico da parte degli indiani. Come nota Caminati, da questo commento si evince che in Rossellini manchi la consapevolezza del «particolare percorso delle nazioni postcoloniali, in particolare di quelle soggette alla forzata modernizzazione post-partizione come l'India»²¹. In realtà, c'è qualcosa di più: c'è uno sguardo che si posa sul reale per riverberarlo di luce benigna, assegnando ai fenomeni osservati un carattere positivo indipendentemente dalle ragioni che ne hanno determinato la comparsa. Si tratta di un pregiudizio positivo che acquista valore di verità in virtù dell'autorevolezza di chi lo comunica. Si pensi alla sottolineatura continua da parte di Rossellini dell'operosità, della razionalità, della coscienza organizzativa indiana, caratteri che possono essere accolti come verosimili solo a patto di credere alle parole del nostro *bonimenteur*. Parole che, anche grazie al suo periodare colto e alle sue capacità affabulatorie, possono arrivare a giustificare improbabili collazioni tra caratteri della nostra cultura (o del nostro artigianato) e quelli del paese ospitante (ad esempio le imbarcazioni del Kerala considerate simili a quelle fenicie o alle gondole veneziane; l'attitudine all'ozio che avvicinerrebbe il

²⁰ Marabello, *Nell'India di laggiù*, cit., pp. 114-115.

²¹ L. Caminati, *Roberto Rossellini documentarista*, cit., p. 90.

popolo indiano a quello della Roma antica, ecc.), possono sposare luoghi comuni che riguardano l'indole dei popoli o l'influenza di un determinato clima sul loro temperamento, i loro gusti, le pratiche artistiche («Come sempre il Meridione è più povero e più vivo» afferma durante la sesta puntata intitolata «Le lagune del Malabar»; «Al sud l'arte è più aggressiva» teorizza invece nella quinta puntata, intitolata «Verso sud»), semplificare il funzionamento di certi sistemi di organizzazione sociale (l'organizzazione delle *joint family* nella quarta parte della serie) o delle filiere di certi processi produttivi (l'industria del legno in Kerala), proiettare sulle immagini e su chi vi è rappresentato proprie convinzioni di difficile verifica. Su quest'ultimo punto valga quando sostiene Rossellini osservando gli operai che lavorano nella diga di Hirakud: innanzi a operai che lavorano in evidenti condizioni di difficoltà egli riesce ad affermare che si tratta di persone «perfettamente coscienti che lo sforzo fatto accelera la trasformazione della loro vita».

Non è certo nostra volontà quella di trovare le approssimazioni o le ingenuità presenti nel lavoro televisivo di Rossellini (o in altri lavori suoi o di altri cineasti). Sarebbe uno sforzo di rilettura a posteriori non solo ingeneroso, ma esso stesso in qualche modo essenzialista di un panorama di discorsività che invece è ben più complesso e stratificato di quello che potrebbe emergere se si decidesse di rimarcare solo le cadute di stile, le teorie improbabili, le convinzioni prive di controprova empirica. Qui preme individuare quei passaggi che partecipano a un processo d'integrazione tra attese e sorprese, tale da trasformare queste ultime – anche per un gusto dell'ossimoro e del gusto per l'inversione degli assunti che ad esempio Rossellini condivide con Pasolini o Marker – da elementi di destabilizzazione della rappresentazione a pratiche confermate di un equilibrio raffigurativo che si è voluto costituire a monte e che ora si realizza a valle. Cerchiamo di spiegare meglio il concetto convocando due soli esempi.

Il primo si riferisce al momento in cui – siamo all'inizio della nona puntata – Rossellini descrive a Sforza e ai telespettatori i suoi incontri con Gandhi e Nehru. Rileggiamo le sue parole:

Ho avuto il privilegio, [...] diciamo così il vantaggio di conoscere sia Gandhi che Nehru. Ho conosciuto Gandhi quando è passato da Roma per andare alla conferenza della tavola rotonda a Londra nel 1931-32. Quest'omino è passato da Roma – dico omino perché era piccolo piccolo così, con questa capretta – e ha abitato in quei due-tre giorni proprio nell'appartamento dove sono nato io e dove era morto persino mio padre. E quindi questo mi ha spinto ad andarlo a vedere. E lo strano è che di Gandhi – che era un santo se vogliamo – ho avuto l'impressione di un uomo d'azione. Un uomo rapidissimo, svelto

come un furetto. [...]. Invece l'impressione che si ha di Nehru è un'impressione straordinariamente dolce e distaccata. Nehru dà molto più l'impressione di un santo²².

Esponendo le sue sensazioni in modo un po' sornione e divertito, Rossellini gioca con le attese comuni che contribuiscono a fossilizzare l'immagine pubblica e storicamente data di due personalità politiche, per capovolgerne improvvisamente i riferimenti. Il quadro che se ne ricava non è contestativo dell'impostazione agiografica che solitamente si attiva quando s'intende descrivere questi due leader politici, ma si limita semplicemente a invertirne l'occorrenza, per dirla con un motto «a cambiare le carte in tavola». In tal modo, la sorpresa risulterà superficiale, epidermica, mentre certe convinzioni più profonde non verranno messe in discussione. La sorpresa diventerà l'elemento di orientamento.

È quanto succede, per certi versi, anche con le sequenze che Rossellini dedica al progetto di sostegno internazionale allo sviluppo dell'industria ittica che una società norvegese, con l'aiuto di fondi delle Nazioni Unite, sta realizzando in Kerala. Siamo nella sesta puntata della serie. Rossellini commenta e descrive i metodi tradizionali di pesca delle popolazioni meridionali indiane. Improvvisamente, senza alcuna preparazione, ecco comparire tre bambini biondissimi, quasi albi, che passeggiano su una spiaggia tropicale e incrociano altri bambini indiani, dalla pelle più scura, che camminano in direzione contraria. La prima immagine di questo micro-brano è tanto stordente quanto inaspettata e plastifica, in una sola inquadratura, l'opposizione fisica, cinetica, allegorica tra le due culture, quella europea/scandinava da una parte e quella indiana/tropicale dall'altra. Sembra sussistere un'inconciliabilità che potrebbe offrire un'immagine destabilizzante e incongrua alle attese spettatoriali. In verità, con l'approfondirsi del micro-intreccio e la descrizione delle attività realizzate dal gruppo di operatori norvegesi, scopriamo che tale antagonismo serve a Rossellini per portare avanti il suo discorso sulla razionalità e l'intelligenza degli indiani. Le barche disegnate dai norvegesi e costruite in Kerala dagli operai indiani che partecipano al progetto – racconta Rossellini non senza un tocco di causticità – sono più grandi, più capienti, più stabili di quelle indiane, dunque permettono una maggiore raccolta di pesce, ma sono state progettate per navigare nei mari del nord. Il risultato? Poiché troppo ingombranti per sostenere la furia dei monsoni, esse sono costrette a restare ferme per quattro mesi all'anno mentre le imbarcazioni più leggere e rapide costruite nei

²² Il testo riportato è la trascrizione di una parte di lungo intervento che Rossellini dedica alla figura del Primo ministro indiano nella nona puntata della serie a lui dedicata e intitolata «Pandit Nehru»

secoli dai popoli autoctoni, a dispetto della loro apparente fragilità, riescono invece a navigare tutto l'anno proprio perché pensate per adattarsi alle condizioni climatiche tropicali. Si noti che in questo passaggio anche il giornalista Cesarini Sforza biasima il progetto internazionale e attesta, con un sorprendente trasporto emotivo, la maggiore razionalità e intelligenza delle pratiche indiane. Sottolineiamo quest'aspetto perché è il punto di confluenza dell'opera di convincimento svolta da Rossellini nei confronti del suo interlocutore (e degli spettatori) e che raggiunge finalmente il suo scopo rendendo «sensata», «verosimile» e «sostenibile» un'opinione (la razionalità degli indiani) che in prima battuta poteva apparire sorprendente e inattesa. Il regista quasi si sorprende ad ascoltare dal suo interlocutore/antagonista, parole che avrebbe potuto egli stesso pronunciare. «Mi fa piacere che mi dia ragione». Il *bonimenteur* ha convinto anche il più «ottuso» dei suoi interlocutori.

Negoziare il non negoziabile

Come abbiamo già avuto modo di evidenziare in precedenza, molte immagini che appartengono alle due serie televisive trasmigrano e contaminano anche il lungometraggio di finzione *India Matri Bhumi*. Esse vanno a comporre l'inizio, la fine del film, costituiscono e danno spessore documentario alle transizioni tra un episodio all'altro, senza dimenticare che ne troviamo di diverse altre anche all'interno delle quattro micro-storie di finzione. Giusto per ricordarne alcune: le riprese dei palazzi moderni di Bombay, delle sue spiagge affollate, l'elefante drappeggiato che esce dalle mura di cinta di Madurai, il gruppo di elefanti che trasportano legname, le camera car presenti durante il film, gli uomini e le donne che lavorano a Hirakud e via discorrendo. Esse vanno a costituire in qualche modo il *fondus* non predisposto a monte, non articolato secondo logiche di messinscena, su cui si stagliano le parti recitate, drammatizzate del film, quelle che riguardano i tracciati eventuale dei personaggi: il mahout, il lavoratore della diga, il pastore, la scimmia. Ragioneremo nella prossima parte dello studio sulle dinamiche di ibridazione tra registro documentario e registro finzionale, qui, per ora, accontentiamoci di ricordare che la complementarietà di immagini dalla diversa natura (individuabili dall'uso di due diverse pellicole, il 16 mm. e il 35 mm., ma anche da un diverso lavoro sull'illuminazione del set e sulla predisposizione dei movimenti dei personaggi e delle comparse nello spazio profilmico) s'inserisce perfettamente in quel discorso sulla coniugazione e la negoziazione tra attese depositate e immagini sorprendenti e

fulminee su cui stiamo ragionando da qualche pagina. L'operatività del frammento, sia esso iconico o narrativo, o meglio ancora il tentativo di coniugarlo con altri frammenti in un percorso che si avvia dal singolare e per anelare all'universale (senza mai giungere a destinazione), costituisce il territorio più fertile per far sbocciare questa dinamica negoziale. In tal senso, *India Matri Bhumi* replica dinamiche simili a quelle già individuate nelle serie televisive francese e italiana. Da una parte, infatti, le esigenze della finzione spingono Rossellini a drammatizzare gli episodi, vale a dire a delineare un percorso concausale (per quanto debole) che coinvolge determinati personaggi²³; dall'altra parte, però, la scelta di aggiungere al banco di montaggio inquadrature e riprese non realizzate durante il *tournage*, ma catturate con altri supporti tecnologici durante la fase dei *repérages* – come capita ad esempio a Pasolini per i suoi *Sopralluoghi in Palestina* o a Bertolucci per la sua *Videocartolina dalla Cina* – finisce per creare sussulti e scuotimenti, scarti e materiali non sempre impastabili. Ancor di più: rappresentano gli indici e i sigilli di contiguità non perfettamente appianate, di diversità che cercano un dialogo, di sicurezze argomentative – ad esempio l'idea di cercare un'essenza poetica dell'India – che si sciolgono in insicurezze e timidezze con il procedere del cammino.

Facciamo un esempio, tratto dal terzo episodio del film quello che descrive la vita di un vecchio pastore e che racconta il suo rapporto con una tigre che imperversa nella zona. Tutte le inquadrature dell'animale feroce vengono realizzate in un ambiente palesemente ricostruito (uno studio cinematografico o un'area protetta) e successivamente montate con controcampi del pastore che si trova invece in un altro luogo fisico. A evidenziare le differenze di location tra campi e controcampi contribuisce una diversa grana fotografica e il conseguente diverso impasto dei colori. Non solo la tigre e l'anziano pastore non fanno mai parte della stessa inquadratura, ma non si trovano nemmeno nel medesimo luogo filmico/geografico di ripresa. «Violando» la regola baziniana del

²³ Prendiamo ad esempio il quarto episodio del film. La dinamica di causa/effetto è decisiva per costruire il micro intreccio. L'arrivo del tempesta di caldo causa infatti la morte del proprietario della scimmia la quale causa il vagabondaggio di quest'ultima e il tentativo di entrare in una «comunità» di scimmie che vive in libertà in una città vicina. Da qui si genera il rifiuto delle scimmie che «sentono» la cattività – l'odore dell'uomo – della scimmia protagonista. Ne consegue che la scimmia è costretta prima a procurarsi il cibo da sola, attraverso dei piccoli furti, poi, visto la poca fortuna dei suoi atti, a cercare un padrone che si prenda cura a patto – ultima conseguenza della catena evenemenziale – di lavorare in un circo.

montaggio proibito²⁴ e contraddicendo, almeno superficialmente, gli assunti del progetto indiano (quelli cioè «di vedere un'India assolutamente reale») Rossellini opta per una soluzione semplice, efficace ed economica, ma altresì poco coerente con il resto delle riprese. In un altro passaggio dell'intervista rilasciata al duo Hoveyda/Rivette egli offre una motivazione pratica e pragmatica per la soluzione adottata. A un preciso riferimento sulla lontananza tra questa sequenza e le teorie baziniane²⁵ infatti risponde:

Se si vuole rendere la storia più credibile logicamente è meglio mostrarli tutti e due nella stessa inquadratura. Ma se è credibile con altri mezzi non vedo perché dovrei usare una tecnica particolare. Tutto dipende da quello che si vuol fare. Io non voglio dare uno spettacolo. Bazin, dal suo punto di vista, sicuramente aveva ragione. Se si tratta di creare una sensazione, la sensazione, è chiaro, è più forte se si mostra la tigre e l'uomo nello stesso tempo. Ma la mia storia, no, non ha bisogno di sensazione. Ricordate come comincia l'episodio: una lunga carrellata nella giungla mentre si sente il canto d'amore delle tigri. Forse non c'era neppure bisogno di vedere le tigri²⁶

La risposta è curiosa ed emblematica dal nostro punto di vista. Abbiamo visto quanta importanza assegni Rossellini alle impressioni del viaggio, tanto da volersene fare portatore e testimone nei confronti dello spettatore. In questo passaggio della conversazione però egli sembra contraddirsi e ambire a rarefare lo statuto emotivo dell'immagine. Non accentuare il carattere drammatico insito nell'incontro a tu per tu tra l'uomo e la belva, egli «separa mondi», invece di unirli come sostenuto in un brano della medesima intervista. A nostro modo di vedere, tuttavia la determinazione adottata probabilmente per contingenze produttive, e non seguendo speculazioni teorico/ontologiche da confermare o rigettare, fornisce proprio quel tipo di sussulto apparente e di complementarità tra opposti che avevamo già notato con la presenza dei bambini norvegesi nella puntata televisiva ambientata in Kerala. Detto altrimenti, si statuisce in questa sequenza un capovolgimento improvviso delle attese ma non nella direzione della maggiore verosimiglianza o dell'eliminazione dei luoghi comuni bensì, paradossalmente, nella direzione opposta della stratificazione dei filtri

²⁴ Cfr. A. Bazin, "Montage interdit" in Id., *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, Vol. I, Parigi, Ed. du Cerf, 1958, pp. 49-61 (tr. it. parz. *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 63-74).

²⁵ Per la verità non si tratta di una domanda ma di un'annotazione. La riportiamo in nota per consentire di comprendere appieno il contenuto della risposta rosselliniana: «André Bazin diffidava dei trucchi basati sul montaggio. Bisognava, diceva, mostrare la tigre e l'uomo nella stessa inquadratura. Il suo film li mostra separatamente». Cfr. Hoveyda, Rivette, *op. cit.* p. 176. Ricordiamo per inciso che Hoveyda è anche autore delle prime trasposizioni dei soggetti di *India Matri Bhumi*, quando Rossellini risiedeva ancora a Parigi. Dunque è in qualche misura parte in causa, uno dei primi protagonisti dell'intera vicenda produttiva.

²⁶ *Ibidem.*

culturali. La tigre (del Bengala) continua a essere protagonista tanto in Salgari, quanto in Rossellini, continua a essere separata sul set dall'attore principale come fossimo in un film esotico hollywoodiano di scarsa fattura, e nondimeno viene inserita in un contesto completamente diverso da quello classicamente orientalista, producendo attriti e scintille nel momento in cui si scontra con altre immagini che invece ambiscono ad uno statuto documentario, allo «splendore del vero». Ne consegue che la negoziazione di opposti invece di rinforzare l'intera operazione cinematografica attraverso la forza del compromesso e dell'accomodamento delle diversità, ne accentua il carattere fragile e frammentario, smaschera il suo spurio disordine rappresentativo. Lo stereotipo viene così usato per iniziare un cammino esegetico nuovo che apre scenari inaspettati: come quelli che fanno convergere in un punto di sintesi la consapevolezza che una tigre può mangiare gli uomini ma che può anche non essere pericolosa, la certezza che l'immagine esotica può essere vera quando si presenta falsa, ma può anche essere falsa quando si presenta come vera, l'ipotesi che l'impressione può essere abilmente ricercata e prodotta da una narrazione oppure immediatamente rigettata a seconda degli obiettivi che ci si prefigge, degli sguardi con cui si informano le realtà visitate, dei tempi percettivi che si accavallano nella pratica fruitiva.

Se così fosse, cadrebbe quel paragone piuttosto frequente in molta trattatistica rosselliniana secondo cui *India Matri Bhumi* rappresenterebbe la riproposizione indiana dell'operazione compiuta da Rossellini con *Paisà*, data l'analogia strutturale narrativa a episodi e in virtù di talune dichiarazioni del regista che suggerisce implicitamente la collazione²⁷. Invero, nella pellicola del 1946 il cineasta dipingeva l'Italia postbellica attraverso una serie di affreschi che potevano essere coniugati come fossero un «ciclo pittorico», pertanto secondo interrelazioni e concatenamenti intenzionali tra le parti, facilmente individuabili perché di tipo geografico, figurativo, stilistico, ecc.. Nelle ambientazioni dei singoli episodi si assisteva a un progressivo avanzamento da luoghi e città del sud

²⁷ Sempre nell'intervista citata poc'anzi e rilasciata a Hoveyda e Rivette, i due critici chiedono a Rossellini se si trova d'accordo con un'impressione suscitata loro dal film: «Insomma, lei torna allo spirito di 'Paisà'. Quindi 'India '58' [come si doveva chiamare ad un certo punto il film, ndr] segnerebbe una rottura con i suoi film precedenti». Il cineasta risponde all'osservazione degli intervistatori in modi piuttosto vaghi: «Quando hai camminato in una certa direzione perdi la curiosità, perdi l'entusiasmo. Ti attacchi ad altre cose. In fin dei conti non ho smesso di andare avanti nella ricerca dell'uomo, dell'individuo. Poi alcuni dei miei ultimi film erano molto autobiografici. Erano apologhi per me stesso [...] Poi ho cercato delle fonti di ispirazione nuove, dato che qui non ne trovavo. Le ho trovate in India». Cfr. Hoveyda, Rivette, *op. cit.* (tr. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, cit. p. 173-174). A supportare il paragone con *Paisà* contribuisce anche un saggio molto intenso di Alain Bergala, redatto in occasione della riedizione del film e della pubblicazione di un volume monografico. Cfr. A. Bergala, «India comme autoportrait de Rossellini en cinéaste et en mari», in Bourgeois, Bénoliel (a cura di), *op. cit.* pp. 51-63.

della penisola ad altri collocati nel nord, ripercorrendo idealmente i passi dell'esercito alleato. C'era una coerenza tematica abbarbicata sulle vicende legate alla Resistenza e vi si trovava una riflessione, in filigrana, sulla condizione generale del nostro paese. In *India Matri Bhumi*, al contrario, siamo innanzi a un materiale iconografico che circostanze biografiche, difficoltà tecniche, scelte di natura economica o logistica hanno reso, di fatto, impossibile da giustapporre senza smascherare imprecisioni e contraddizioni. Non solo non esiste una progressione narrativa tra i quattro segmenti, o una condivisione di ambientazioni o tratti stilistici che consapevolmente ritornano come grani di un rosario raffigurativo (si pensi ad esempio alla differenza formale che c'è tra l'inizio «tachicardico» ambientato a Mumbai e il primo episodio «sincopato» ambientato nella foresta). Qui c'è addirittura una voce di commento che interviene per offrire un'interpretazione «ufficiale» alle immagini, per illustrare – come già nella serie televisiva – il senso di alcuni passaggi o giustapposizioni (si pensi alle lunghe liste retoriche che timbrano la lista di tipi etnici o sociali che vediamo nella prima sequenza), per motivare le transizioni da un episodio all'altro o ancora per dare voce (italiana) a personaggi che sentiamo distanti e che parlano un'altra lingua. Non ci si può nascondere che tale intromissione extradiegetica – su cui ritorneremo nel capitolo 15 osservandola da un punto di vista diverso – si giustifica in quanto strumento per pacificare una materia che pacificata non è, perché istituisce raccordi che non ci sono, distrae da imperfezioni che affiorano ovunque, istituisce una progressione narrativa – una sequenza di episodi – che non è giustificata/imposta dalla materia rappresentata, ma che è frutto di scelte arbitrarie, soggettive, personali. Nulla di più lontano di quello che succede in *Paisà* dove la realtà italiana «parla da sola». Insomma, anche il film di finzione, come la serie televisiva, lungi dal replicare le sicurezze di posizione e la retorica «razionale» rosselliniana, la sua supposta funzione di sherpa, si auto-narra come luogo di conflitto tra istanze, come territorio contraddittorio, ambiguo, instabile, come esperienza del disorientamento.

Cap. 12. Offrirsi in pasto. Il caso Pasolini.

Certi nomi di città e di paesi hanno il dono singolare di farci apparire davanti agli occhi, appena li pronunciamo, un paesaggio che la nostra fantasia ha tracciato da tempo, e che la nostra immaginazione colora nei momenti di fantasticherie [...] Questa sorta di divinazione [...] è una facoltà pericolosa che il viaggiatore sconta con crudeli delusioni. Abituati a vivere in quella geografia ideale, chiediamo più tardi alla realtà meraviglie che non sono di questo mondo

Alexis de VALON, *Une année dans le Levant*

L'odore dell'alterità

Se gli studi sul cinema di Rossellini hanno recepito immediatamente la centralità dell'avventura indiana nell'insieme della sua opera, questo stesso dato di fatto, nel caso di Pasolini, è stato acquisito con maggiore fatica e lentezza e solo recentemente, in virtù di alcune pubblicazioni editate soprattutto nella pubblicistica italiana¹. Naturalmente esistono varie ragioni che chiariscono tale diversità di trattamento. Per Rossellini l'India costituisce l'unica vera e grande esplorazione geografica fuori dai confini nazionali ed europei, un periodo di lavoro all'estero piuttosto lungo e nondimeno isolato e temporalmente limitato dal resto della sua produzione, determinato da una crisi artistica ed economica profonda, capace purtuttavia di imporre una svolta chiara al suo percorso artistico: dopo *India Matri Bhumi* Rossellini abbraccia con maggior convinzione un modello cinematografico (e televisivo) attento ai temi educativi, pedagogici, storico-culturali. Si aggiunga qui quanto forse non sufficientemente rimarcato nel precedente capitolo, ovvero l'immediata fortuna critica di *India Matri Bhumi*, favorita dall'accendersi di battaglie culturali (specie nella pubblicistica di provenienza francese impegnata a imporre la cosiddetta «politique des auteurs») nelle quali Rossellini figurava come uno degli esponenti di maggior rilievo di un cinema alternativo a quello più retrivo e tradizionale (il cosiddetto «cinéma de papa»), dunque da difendere

¹ Si veda a proposito la bibliografia presente nella parte conclusiva del lavoro di tesi.

e tutelare anche con affermazioni ad effetto, come quella famosa di Godard secondo cui *India Matri Bhumi* è «la creazione del mondo»².

Quanto al Pasolini indiano, il discorso è radicalmente diverso. Intanto bisogna ricordare che i due viaggi nella terra dei *bharata* s'inseriscono all'interno di una lunga teoria di frequentazioni con i paesi del cosiddetto Terzo Mondo, teoria che il nostro inanella con puntuale regolarità dall'inizio degli anni Sessanta fino alla sua tragica scomparsa. Solo rubricando i viaggi funzionali a qualche progetto cinematografico, egli annovera un soggiorno in Israele e in Palestina nel 1963 (per i *Sopralluoghi al Vangelo secondo Matteo*), in Marocco nel 1966 e 1967 (per l'*Edipo Re*), in India tra il 1967 e il 1968 (per gli *Appunti per un film sull'India*), in Uganda e in Tanzania alla fine del 1968 (per gli *Appunti per un'Orestide africana*), in Turchia e in Siria nel 1969 (per *Medea*), nello Yemen nel 1970 (per il *Decameron* e per *Le mura di Sana'a*), ancora in Yemen, in Iran, in Tibet e di nuovo l'India nel 1973 (per *Il fiore delle Mille e una notte*). Come si può notare dall'inventario appena scorso, per Pasolini l'India non è una semplice «parentesi» professionale, un'esperienza unica e inconsueta come lo sarà per Rossellini, Malle, Lang o Renoir; costituisce viceversa una delle tante tappe di quell'ampio itinerario di scoperta cinematografica dell'alterità che caratterizza una lunga stagione cinematografica pasoliniana e abbraccia una macro area geografico-culturale che spazia dall'Africa subsahariana al Mahgreb, dai paesi asiatici di lingua araba o *farsi* fino all'Asia centrale.

Nondimeno ci sembra che l'India, all'interno del corteo di paesi visitati, assuma un valore paradigmatico, per alcune ragioni che merita declinare sinteticamente. Innanzitutto perché è la prima meta toccata nelle sue peregrinazioni e perché, forse non a caso, il primo viaggio che egli compie nel subcontinente avviene in concomitanza con il suo passaggio dietro la macchina da presa. La prima stesura della sceneggiatura di *Accattone*, esordio alla regia di Pasolini, risale all'estate del 1960, tuttavia, a causa della difficoltà di trovare un produttore disposto a rischiare i propri denari per far debuttare uno scrittore privo di qualsiasi conoscenza tecnica, il primo ciak del film scatterà

² J.-L. Godard, *Un cinéaste, c'est aussi un missionnaire*, «Arts», 1 aprile 1959 ora anche in A. Bergala (a cura di), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985, p. 190. La strumentalità della difesa godardiana e dei cineasti Nouvelle Vague di *India* in quei mesi si misura con il fatto che poi il film viene abbandonato al suo destino, fino a una riscoperta (grazie alla distribuzione di una nuova edizione restaurata dalla Cinématèque) soltanto negli anni Novanta. Quando si parla di «fortuna critica» ci si riferisce insomma alla prima ricezione, quella misurabile con il numero di articoli e saggi comparsi nelle riviste di settore in occasione dell'uscita del film nelle sale.

soltanto nell'aprile del 1961³. Nel mezzo (e nell'attesa di risolvere l'impasse produttiva), precisamente dal 31 dicembre 1960 a metà febbraio 1961, Pasolini ha l'opportunità di trascorrere sei settimane nel paese governato da Nehru, in compagnia di Elsa Morante e di Alberto Moravia, approfittando dell'invito a partecipare a un convegno internazionale sul poeta Tagore, organizzato a Nuova Dehli in occasione del centenario della sua nascita. In quest'occasione, oltre a partecipare a una serie di incontri ufficiali e di manifestazioni culturali (convegni e simposi, ricevimenti nelle ambasciate, inviti da parte di istituzioni ed enti locali) può spendere buona parte del suo soggiorno per visitare e conoscere alcuni dei luoghi più suggestivi (e turistici) del subcontinente: Mumbai, New Dehli, Benares (Varanasi), Calcutta (Kolkata), Madras, Agra, Cochin, e ancora a Gwalior, Khajuraho (Chattarpur), Aurangabad e molti altri. C'è anche un'altra ragione professionale che lo spinge a muoversi lungo tutto il subcontinente indiano: come capiterà a Moravia con il «Corriere della Sera»⁴, Pasolini accetta l'invito da parte del quotidiano «Il Giorno» a redigere la cronaca di quell'esperienza, poi pubblicata a puntate, dal 26 febbraio e il 26 marzo 1961. I testi confluiranno l'anno successivo in una sola pubblicazione intitolata *L'odore dell'India*, edita dall'editore Longanesi.

Quella indiana è la sola presenza pasoliniana in terre «esotiche» a tradursi in un'opera letteraria, un diario di viaggio che rientra, peraltro, in quella tradizione di narrativa odepórica di cui si è già dato conto nella prima parte del volume e che annovera scrittori come Guido Gozzano, Carlo Levi, Alberto Moravia, Giorgio Manganelli, Antonio Tabucchi⁵. L'India esercita un fattore di fascino in più. Entrare nel cosiddetto «Terzo Mondo» passando sotto la celebre Porta dell'India (monumento che si trova sul lungomare di Mumbai, uno dei simboli della nazione) significa, infatti, attraversare

³ Occorre ricordare almeno in nota che Pasolini lavora per l'industria cinematografica già da diverso tempo in qualità di sceneggiatore, in modo particolare per il regista Mauro Bolognini, per il quale adatta il suo romanzo *Ragazzi di vita* (*La notte brava*, 1959), ed elabora gli *script* di *Marisa la civetta* (1957), *Il Bell'Antonio* (1959), *La giornata balorda* (1960). Pasolini collabora in qualità di scrittore e sceneggiatore anche con Federico Fellini (suoi interventi si contano in *Le notti di Cabiria*, 1957, e *La dolce vita*, 1960) e con altri cineasti, tra cui spiccano i nomi di Mario Soldati, Florestano Vancini, Luciano Emmer.

⁴ Al suo fianco, Moravia persegue il medesimo proposito, redigendo dodici reportage per il «Corriere della Sera», comparsi sul quotidiano milanese dal 19 febbraio al 30 luglio 1961, per farli poi confluire, con lievi modifiche, in un unico volume intitolato *Un'idea dell'India* e pubblicato da Bompiani. I due libri non potrebbero essere più diversi, per stile di scrittura, atteggiamento, sensibilità. Freddo, analitico, geograficamente e storicamente circostanziato (un'idea quello di Moravia (che conosceva già l'India per via di un precedente viaggio compiuto negli anni Trenta); partecipe, immerso, discontinuo, impressionista (un odore) quello di Pasolini. Per un confronto tra i due testi si veda: R. Dedola, *La valigia delle Indie e altri bagagli. Racconti di viaggiatori illustri*, Milano, Pearson, 2006, pp. 55-106; G. Benvenuti, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008; A. D'Aquino Creazzo, *L'io e l'altro. Il viaggio in India da Gozzano a Terzani*, Cava dei Tirreni, Avagliano Editore, 2006, pp. 51-75.

⁵ Si vedano in proposito i riferimenti presenti in nota nel primo e secondo capitolo.

delle colonne d'Ercole che conducono in un'alterità intimamente contraddittoria, fatta di grandi processi di trasformazione industriale, economica, politica e, insieme, stagnanti sacche di povertà, perduranti carestie, un sistema castale profondamente iniquo (sebbene ufficialmente abolito); significa visitare una nazione contraddistinta da una religiosità viva, partecipe, coinvolgente (e sappiamo quanto il tema delle religioni attragga Pasolini) e, nel contempo, impostata su un sistema politico di stampo socialista/progressista, quando non «comunista» (è il caso del governo del Kerala, guidato a quel tempo da una coalizione di partiti di sinistra); significa cominciare il proprio tragitto nelle questioni terzomondiste da uno dei pochi paesi che si è liberato dal giogo della colonizzazione attraverso una lotta «non violenta», quando il più delle volte, in altre nazioni, il diritto all'autodeterminazione viene conquistato attraverso rivolte e rivoluzioni, guerre civili, conflitti armati di varia natura, dunque con tutt'altri strumenti di lotta politica.

Ecco perché la prima esperienza dell'India, sebbene produca «soltanto» un diario di viaggio, tra l'altro poco considerato da parte degli studiosi pasoliniani, è così importante dal nostro punto di vista. Perché ci consente di verificare – ennesimo testo «minore» dal quale si possono tirare fuori sguardi non troppo segnati dalle ermeneutiche successive – i primi tentativi di approccio ai temi dell'alterità etnica (quella sociale e culturale invece appartiene a tutta la sua storia artistica) che, come sappiamo, per Pasolini diventeranno decisivi negli anni a venire. L'analisi del *L'odore dell'India* ci fa toccare con mano, ad esempio, quella modalità di approssimazione alla diversità così comune alle esperienze odeporiche, in virtù di un'applicazione impressionistica delle categorie di decodifica culturale. Si pensi al modo con cui, nelle prime righe del suo resoconto, Pasolini scelga di mettersi in gioco in prima persona, attirando su di sé, meglio ancora sul proprio corpo, per mezzo delle sue percezioni scopiche, le sollecitazioni e i disorientamenti che nascono da un incontro improvviso e non protetto. Egli scrive: «Sono le prime ore della mia presenza in India, e io non so dominare la bestia assetata chiusa dentro di me, come in una gabbia»⁶. Prosegue allestendo un insieme di racconti che mescolano descrizioni più o meno generali dell'India, alcuni suoi costumi o peculiarità sociali, culturali ed economiche a suggestioni ed emozioni suscitate dalle tante persone incontrate durante il tragitto.

⁶ P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, Milano, Longanesi, 1962 (versione consultata e qui citata: Id., *L'odore dell'India*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2002, p. 4).

Mi piaceva camminare, solo, muto, imparando a conoscere passo per passo, quel nuovo mondo, così come avevo conosciuto passo passo, camminando solo, la periferia romana: c'era qualcosa di analogo: soltanto che ora tutto appariva dilatato e sfumante in un fondo incerto⁷.

La preponderanza per il carattere solitario e privato del viaggio, l'attesa eccitata per la scoperta di nuove realtà, il continuo riferirsi alla propria esperienza e ai propri gusti d'intellettuale europeo, il disorientamento provocato da queste immersioni non protette in luoghi sconosciuti, sono tutti elementi che ritroveremo, in modi più o meno spiccati, nell'esperienza dei cineasti modernisti. L'ammissione, poi, che i ragazzetti incontrati nel corso del suo viaggio siano ai suoi occhi gli stessi «accattoni» e i «ragazzi di vita» delle borgate romane, ci spinge a credere che l'esperienza del viaggio in India assuma non solo un profilo generativo per la successiva carriera pasoliniana⁸, bensì evidenzia una traccia «passionale» del viaggio, intendendo tale termine sia nella sua accezione erotica sia in quella cristologica. Se sul primo dei due bacini semantici non occorre soffermarsi perché sono fin troppi i fiumi di inchiostro versati, sul secondo gli elementi di significanza non appaiono subito così evidenti. È vero: a leggere il resoconto, ci imbattiamo in quella convinzione pasoliniana secondo cui il sottoproletariato del Terzo Mondo è paragonabile ai poveri dei tempi di Gesù Cristo. Una persuasione che guiderà il lavoro del regista nel processo di adattamento del suo Vangelo secondo Matteo e che qui appare in forma ancora larvale sia quando si pone interrogativi sulla influenza della religione indiana negli atteggiamenti e nel modo di organizzarsi degli indiani⁹, sia soprattutto quando cerca qualche aggancio culturale «familiare» per decodificare e rendere innocue certe immagini inquietanti dell'alterità («gente scalza, vestita come nella Bibbia»¹⁰). Nondimeno, i

⁷ *Ivi*, p. 12.

⁸ Per Caminati «*L'odore* è il simbolo di questa crisi, di questo momento di passaggio che non è semplicemente un cambio di mezzo espressivo, ma è una crisi filosofica documentata da Pasolini nei suoi scritti teorici. L'inadeguatezza della lingua scritta è a questo punto già chiara a Pasolini e a tratti è evidente nel testo». È chiara, prosegue l'autore genovese, per i continui riferimenti presenti nel testo letterario e che riguardano le dinamiche scopiche dell'esplorazione, che coinvolgono in prima istanza la funzionalità dell'organo della vista. «Le cose mi colpivano ancora con una violenza inaudita [...] tutto mi riverberava nella cornea, imprimendosi con tale violenza da scalfirla. (cfr. L. Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, Roma, Bruno Mondadori, 2007, pp. 26-27).

⁹ Questo è un brano esemplificativo circa l'attenzione pasoliniana verso le questioni inerenti alle religioni: «Per la prima volta, potrà sembrare assurdo, ho avuto l'impressione che il cattolicesimo non coincida col mondo: ma la separazione delle due entità è stata così inaspettata e violenta, da costituire una specie di trauma... Mi sono chiesto allora, per la prima volta in maniera urgente, da che cosa fosse riempito questo immenso mondo, questo subcontinente di quattrocento milioni di anime. Era troppo poco tempo che mi trovavo in India, per trovare qualcosa da sostituire alla mia abitudine alla religione di stato: la libertà religiosa era una specie di vuoto a cui mi affacciavo con le vertigini». Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 13.

¹⁰ *Ivi*, p. 8.

riferimenti alla passione di Cristo – filtrata evidentemente da secoli di pittura a soggetto sacro – emerge soprattutto in maniera indiretta quando Pasolini deve raffigurare, con poche e veloci pennellate, vedute complessive dei luoghi visitati e delle situazioni in cui incorre. Si pensi all'uso della parola «stracci». Nelle prime quattordici pagine del diario, nota De Vecchis, il termine compare ben dodici volte¹¹ e complessivamente trentasette. «Stracci» non è solo il termine un po' dispregiativo e un po' ingenuo con cui Pasolini definisce la *dhoti*, l'indumento composto di un pezzo di stoffa drappeggiato, solitamente bianco, indossato da molti indù incontrati dal regista nel suo viaggio (e portato tra l'altro anche dagli stessi Tagore e Gandhi)¹², ma è – almeno agli occhi di uno studioso di cinema – il nome del protagonista de *La ricotta*, cortometraggio presente nel film a episodi *Ro.Go.Pa.G.*, che Pasolini realizza tra il 1962 e il 1963, ovvero poco più di un anno dopo il primo soggiorno indiano. Il breve film citato ha molto punti di contatto, seppur indiretti, con l'India. Ad esempio, se non è ancora un film su un «film da farsi» (come lo saranno gli *Appunti*) è senz'altro un «film su un film che si sta facendo», dacché narra la storia di un figurante cinematografico – di nome Stracci, appunto – che lavora sul set di una produzione di Cinecittà che, guarda caso, è impegnata nell'ennesima trasposizione della passione di Cristo, all'interno della quale l'uomo ha il compito di «interpretare» il ladrone buono messo in croce sul Golgota. Stracci non è un attore, bensì una «comparsa» (in tutte le accezioni del termine), un sottoproletario romano che accetta un umiliante e faticoso impiego solo per poter sfamare sé e la propria famiglia con i cestini di cibo che vengono distribuiti nelle pause della lavorazione. Egli è un «morto di fame» in senso letterale: morirà sulla croce a causa di un'indigestione di ricotta. Ma è anche in senso allusivo, in quanto parente stretto dei molti «morti di fame» che Pasolini incontra (e così apostrofa) nel subcontinente asiatico. Ma c'è di più. Come Rossana Dedola annota in un suo saggio, possiamo ritrovare l'«essenza» di Stracci nella figura di un anziano indiano incontrato da Pasolini a Bombay, mentre assiste a un rito che avviene durante le celebrazioni del Chhath Puja sulla spiaggia di Chowpatty. Lasciamo la parola a Pasolini:

¹¹ P. De Vecchis, *Pasolini e l'India. Gli stracci, la pura visività della parola scritta e le città morte*, «Otto/Novecento», Vol. XXXIII, n.1, Gennaio-Aprile 2009, p. 184.

¹² In alcuni passaggi la *dhoti* viene definita in maniera forse ancora più sprezzante come «lenzuolo». Ad esempio in questo passaggio: «Vacche istupidite, scolaresche, uomini su grosse biciclette col lenzuolo tra le gambe che svolazza miseramente al vento». Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 55.

Nel frattempo s'era messo accanto a me che osservavo, un uomo anziano, con dei lunghi capelli neri fasciati dal fetido turbante, e una grande barba nera: tutto avvolto di *stracci* bianchi, mi sogguardava, con una specie di ghigno. [...] Capii che il suo era un sorriso di complicità. E capii anche che stava aspettando che la famiglia se ne andasse, per andare a mangiarsi le sue offerte. E capii infine che era mezzo *morto di fame*. Quel sorriso vergognoso voleva semplicemente dire: «Adesso io vado a braccare quel cibo e a mangiarmelo come un cane. Tu mi capisci, no? Be', son stupidaggini, cose che capitano a tutti: anche tu hai fame, vero?»¹³.

Paragonando questo brano alla sequenza de *La ricotta* in cui Stracci, a digiuno da diverse ore, ingerisce famelicamente tutti gli avanzi delle riprese dell'ultima cena, Dedola opportunamente annota:

C'è un riferimento allo scambio tra offerta votiva e cibo, tra vera e falsa eucarestia, nella sequenza in cui il protagonista divora con avidità i resti dell'ultima cena e cioè gli avanzi dell'episodio che è stato appena girato. Non è difficile scorgere nel motivo del cibo come appagamento materiale e nello stesso tempo come offerta religiosa, ma qui anche come oggetto di scena, un'eco dell'episodio sulla spiaggia di Bombay che pare coniugarsi con un momento fondamentale della liturgia cattolica e complicarsi nella finzione cinematografica: il cibo offerto alla divinità si trasforma nella religione cattolica in eucarestia, nel corpo di Cristo offerto in sacrificio, ma è anche l'oggetto verso cui la fame, il motore che li fa correre, spinge gli accattoni¹⁴.

Il tema dell'«eucarestia», che sappiamo essere un leitmotiv di tutta l'opera pasoliniana¹⁵, qui si declina nei termini del sacrificio del sé e, fuor di metafora, nella piena disponibilità a offrirsi, fisicamente, alla nuova realtà visitata. Pasolini fin da subito nel suo diario si descrive non solo come una «bestia assetata», ma anche come un uomo che non si dà pace finché non ha esaurito tutte le energie nell'incontro:

Ma a questo punto Moravia decide che è ora di essere stanchi, e, col suo meraviglioso igienismo, prende, e volta deciso verso il Taj Mahal. Ma io no. Io finché non sono stremato (ineconomico come sono) non disarmo¹⁶.

¹³ *Ivi*, p. 16 (Corsivi nostri).

¹⁴ Dedola, *op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁵ Non bisogna dimenticare infatti che il termine «morti di fame» – inteso in senso letterale – individua la condizione di molti personaggi tratteggiati dal cinema pasoliniano. Lo sono i protagonisti dei suoi primi film, *Accattone*, *Mamma Roma* (Ettore muore anche di fame), lo sono il padre e il figlio di *Uccellacci, uccellini*, mentre a causa di una indigestione di funghi muore la moglie del protagonista di *La terra vista dalla luna*. Ancora: sono cannibali (mangiano carne umana) i protagonisti dell'episodio medievale di *Porcile*, senza contare ovviamente il sacrificio di Gesù Cristo ne *Il vangelo secondo Matteo*. Anche il soggetto di *Appunti per un film sull'India* comincia con un episodio di auto-immolazione sempre legato al tema della fame.

¹⁶ Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 8.

Il termine scelto dallo scrittore in questo passaggio è emblematico. L'indole «ineconomica» è probabilmente uno dei pochi *trait d'union* di molti, se non di tutti i viaggi modernisti che qui trattiamo. Abbiamo già ricordato che, a differenza dei film esotici di «genere» (si prenda ad esempio il dittico di Lang che abbiamo incluso tra le mappe), i film odeporici non sfruttano l'alterità come formula di arricchimento produttivo, ma come ricerca della «periferia» (anche produttiva e non solo linguistica), attraverso progetti precari, di difficile realizzazione, di non sempre certa distribuzione (si veda anche il primo capitolo della quarta parte). Nulla di male o di sbagliato (ovviamente) nel cercare di rendere redditizia un'esperienza di lavoro all'estero. Fatto sta però che i lavori modernisti, per la maggior parte dei casi, si affidano a produzioni indipendenti, finanziamenti televisivi pubblici, fondi locali, autoproduzioni, rinunciando in partenza a budget elevati (con tutti i limiti tecnici che ciò comporta) o a lauti guadagni. La loro «ineconomia» non asseconda soltanto una critica più o meno larvale alle logiche del profitto capitalista (critica condivisa da molti tra gli autori qui presi in esame, se si pensa soltanto alle posizioni politiche dei vari Ivens, Marker, Varda, Duras, oltre ovviamente dello stesso Pasolini), ma traccia un modo di essere e di muoversi nel contesto dell'alterità che tende appunto a distanziarsi il più possibile dalle logiche di scambio (economico) che sottintendono la maggior parte delle relazioni tra autoctoni e stranieri. Non solo in epoca di colonizzazione, ma anche nel periodo postbellico (si pensi alle riflessioni in tal senso che Louis Malle avanza ne *L'Inde fantôme* quando va a visitare una piantagione di tè gestita da una multinazionale americana)¹⁷. Rigettare – o meglio, cercare di rigettare – la prospettiva «coloniale» e «imperialista» porta, come conseguenza quasi naturale, a cercare di biasimare la dimensione economica presente nella pratica dell'incontro. Da questo punto di vista l'atteggiamento «ineconomico» di Pasolini ben si confà al tentativo di donarsi e offrirsi gratuitamente – in questo caso si tratta di fisico e di carnalità, in altri di ragione, coscienza critica, partigianeria – alla ricerca di un baricentro che renda più «sostenibile» la «bilancia relazionale» nel rapporto tra l'«io» e l'«altro». Il discorso però non si esaurisce qua. L'«ineconomia» è anche la conferma indiretta di una fame che attanaglia e che in qualche misura mette a confronto l'accattonaggio degli indiani con una forma di accattonaggio culturale che mette in scena e mette in atto lo stesso Pasolini. *L'odore dell'India*, in un certo qual modo, è l'odore del cibo che si desidera mangiare, ma che non ci si può permettere. È mendicare un

¹⁷ La sequenza si trova all'inizio del quarto episodio della serie, intitolato *Rêve et réalité*. Per la ricostruzione di questo brano e dei suoi contenuti si rimanda alla «mappa» del film presente nella seconda parte di questo studio.

senso. È una fame di conoscenza senza i mezzi per soddisfarla. E sappiamo che quando si ha fame, le impressioni della realtà che ci circonda sono deformate, alterate dai morsi (e dai rimorsi), dal brontolare dello stomaco, quel grande stomaco dell'India che digerisce tutto, come avrebbe detto Rossellini. Uscendo fuor di metafora, forse è meglio definire qual è la prospettiva che ci induce a parlare di appetito culturale nell'opera Pasolini, cercando di studiare le strategie che egli sceglie per placarlo. È quanto proveremo a fare nel prossimo paragrafo.

I (ri)morsi di una fame culturale

Sergio Parussa e Massimo Riva avvertono:

Il testo di Pasolini si accende di toni e tonalità (stilemi) che se non se ne sottolineasse l'ingenuità provocatoria, il calcolato candore, sarebbero forse (e sono) imbarazzanti, dal punto di vista di un'analisi in chiave "post-coloniale". Ma esso mette a nudo la duplice radice, ideologica e poetica, della paradossale pedagogia pasoliniana che coniuga o contamina intenzionalmente Gramsci e Rimbaud, puntando oltre, dal Se verso l'Altro, ma l'Altro che è in Se¹⁸.

Luca Caminati prova a contestualizzare:

Pasolini non vuole essere orientalista, non vuole parlare dell'India come gli altri, reprime la tradizione e la memoria del passato per poter essere il primo a raccontarci [...] l'esperienza dell'India. Il suo vitalismo, l'odore, la prima impressione che equipara a sincerità, non sono altro che il frutto di una rimozione. Ma questo trucco [...] è visibile in tutto il libro nella tensione tra razionalizzazione e istinto¹⁹.

Gli autori citati, in questi e in altri passaggi dei loro saggi, cercano di trovare qualche valida giustificazione che conforti l'intelligenza, l'acume e il sapere pasoliniano e ne giustifichi la presenza anche innanzi ai «mancamenti» orientalisti, talvolta persino dal retrogusto razzista, presenti nel suo diario di viaggio.

Per certi versi, la scelta stilistica e retorica di dare risalto a un approccio fisico, carnale, nei confronti della nuova realtà del subcontinente, spinge il futuro regista ad adottare una sintassi fin troppo ricca di termini provocatori e dispregiativi, di valutazioni nette e *tranchant*, di semplificazioni ed essenzialismi che s'imbattono su una realtà che, nondimeno, egli stesso dichiara

¹⁸ M. Riva, S. Parussa, *L'autore come antropologo. Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etos*, «Annali di Italianistica», n. 15, 1997, p. 253 (parzialmente citato anche in Caminati, *op. cit.*, p. 24) (Corsivi degli autori).

¹⁹ Caminati, *op. cit.*, p. 24.

di conoscere poco. Il caso del termine «stracci» è solo un esempio tra i tanti. Più in generale, si può notare, con lo scorrere delle pagine e con il susseguirsi delle descrizioni, un progressivo aumento del senso di fastidio e d'intolleranza nei confronti della realtà visitata, in un atteggiamento sempre più ambivalente fatto di grandi slanci di simpatia/empatia, e, insieme, altrettanto drastici rifiuti/rigetti. La «sineciosi», quella figura retorica che Franco Fortini sosteneva essere centrale nella lirica pasoliniana e che consiste – un po' come capita all'ossimoro nell'accostamento di due parole – nella compresenza nella stessa descrizione di un oggetto o di una situazione di elementi di senso tra loro contrapposti, qui trova continue repliche e reiterazioni nella descrizione fisica degli indiani o delle loro abitudini o del proprio stato d'animo di fronte a immagini contraddittorie del paese visitato.

Così, ad esempio, Pasolini descrive due ragazzi incontrati a Bombay:

Uno nero, sottile, con un delicato viso ariano e un enorme ciuffo di capelli neri, mi saluta, mi si avvicina, scalzo, coi suoi stracci addosso, uno tra le gambe, uno sulle spalle; dietro a lui, si fa luce un altro, nero, questo, lucido, con la grande bocca negroide su cui nereggiava la peluria della adolescenza: ma se sorride, gli fiammeggia in fondo al viso nero un candore immacolato: un flash interno, un vento, una vampata, che strappa lo strato nero sullo strato bianco che è il suo interno riso²⁰.

La contrapposizione di colori bianchi e neri, di candore e (supposta) carnalità, qui attribuiti a due giovani, enfatizza l'atteggiamento bipolare dell'osservatore più che certe caratteristiche fisiche dell'osservato. Se Rossellini partecipava, con simpatia, ai destini del popolo indiano, proiettando in esso una razionalità in qualche modo rassicurante, Pasolini – sempre proiettando manifestazioni del temperamento e convinzioni culturali che gli sono proprie – tende ad accentuare le contraddizioni interne alla realtà conosciuta. Gli indiani possono essere «tolleranti», «pazienti e subordinati», «rassegnati», «astratti e filosofici alle origini [e] attualmente un popolo pratico», ma anche, contemporaneamente e senza contraddizione apparente, «goffi e didascalici», «un'enorme folla praticamente vestita di asciugamani», «sciame di mosche», o ancora portati a manifestare una «sudicia devozione».

Il suo sguardo già in parte cinematografico, e sicuramente pittorico/figurativo, utilizza persino lo «zoom» per realizzare radicali ribaltamenti percettivi attraverso rapidi avvicinamenti di focale.

Ai margini di questa grande porta simbolica, altre figure da stampa europea del seicento: piccoli indiani, coi fianchi avvolti da un drappo bianco e sui visi mori come la notte, il

²⁰ Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 10.

cerchio dello stretto turbante di stracci. Solo che, visti da vicino, questi stracci sono luridi, di una sporcizia triste e naturale, molto prosaica, rispetto alle suggestioni figurative di una epoca a cui essi, del resto, si sono fermati²¹.

Tale atteggiamento, che fatalmente tende a mettere al centro del discorso il soggetto scopico più che la realtà descritta, costringe il nostro, come già Rossellini, ad appoggiarsi a essenzialismi ingenerosi. «Ogni indiano – a un certo punto sostiene – è un mendicante, anche chi non lo fa per professione, se gli si presenta l'occasione, non rinuncia a tentare di tendere la mano»²². Altrove afferma: «È vero che gli indiani non sono mai allegri: spesso sorridono, è vero, ma sono sorrisi di dolcezza, non di allegria»²³.

Il carattere conflittuale e dialettico che Pasolini istituisce con la nuova realtà conosciuta trova anche tratti inediti se confrontati con le altre esperienze odepóriche. A differenza di quanto avrebbe mai fatto Rossellini o successivamente Malle, Pasolini impregna le pagine di *L'odore dell'India* anche di lucide e incisive critiche nei confronti di Nehru, qui considerato come simbolo e rappresentante di una élite anglicizzata.

Tra l'India castale e il suo leader educato a Cambridge la differenza è [...] un abisso. Eppure, eppure... anche nella pignoleria legalitaria di Nehru, nella sua cavillosa e quasi maniacca difesa del sistema parlamentare, c'è qualcosa di quella codificazione paralizzante che è tipica di tutti gli indiani. Si sente che la grammatica parlamentare britannica è stata assimilata da una persona che aveva altre abitudini grammaticali. Infatti, chi è autoctono alla propria grammatica è capace, se è necessario, di trasgressioni, di eccezioni e di innovazioni anche scandalose, che sono però la vita di quella sua grammatica istituzionale: mentre chi a tale grammatica è alloglotta, non oserà mai affrontare trasgressioni né tentare innovazioni. La sua obbedienza alla normatività sarà pedissequa, magari fino al sublime, come mi sembra in Nehru. È per questo che, visitando l'India, provavo verso il suo leader, peraltro adorabile, non pochi moti di rabbia...²⁴

La ragione di questi «moti di rabbia» risiede nella sua difficoltà, forse persino nell'incapacità di individuare reali chance di cambiamento e miglioramento in una nazione che scopre povera, soggiogata, priva di «coscienza di classe», prona nei confronti di un'industrializzazione di stampo occidentale da cui sperava di essere almeno temporaneamente fuggito. L'India è invece un luogo composto da:

²¹ *Ivi*, p. 5 («Seicento» è minuscolo nel testo pasoliniano consultato).

²² *Ivi*, p. 33.

²³ *Ivi*, p. 18.

²⁴ *Ivi*, pp. 49-50.

un enorme sottoproletariato agricolo, bloccato da secoli nelle sue istituzioni dalla dominazione straniera: il che ha fatto sì che quelle sue istituzioni si conservassero e, nel tempo stesso, per colpa di una conservazione così coatta e innaturale, degenerassero²⁵.

È per questo motivo, o meglio ancora «per l'amore dell'India [...] a cui nessun visitatore si può sottrarre»²⁶, che egli si augura che Nehru prenda coscienza dello «stato di emergenza» in cui versa il suo popolo

e che perciò [siano] per lui lecite delle trasgressioni alla rigida grammatica parlamentare inglese: non solo lecite [...], ma necessarie. Senza un governo di emergenza è difficile poter strappare gli indiani alla loro morte castale, cioè a far muovere un solo passo in avanti all'India²⁷.

Ci stiamo soffermando così a lungo su queste considerazioni pasoliniane per segnalare l'insistenza con cui il nostro auspica interventi di trasformazione (lo farà anche nello Yemen e, indirettamente, in Palestina), pur senza conoscere a fondo il paese, la sua organizzazione sociale, il suo funzionamento amministrativo, le difficoltà a modificare consuetudini – come quella dell'organizzazione castale – abbarbicate nel tempo. La sua fame di sapere si sazia in opinioni dalla natura paradigmatica (si pensi alle considerazioni rivolte ai popoli arabi che visiterà pochi mesi dopo in Giordania sui cui volti, afferma il nostro, si vede che «non è passata la predicazione di Cristo»²⁸) e si articola in una brama di cambiamento che viene frustrata dall'impossibilità di trovare nel prossimo le sue medesime convinzioni, sensibilità, intenzionalità. Naturalmente non si ferma qui il percorso relazionale con l'«altro». Ad esempio, nella serie di critiche piuttosto feroci con cui attacca non solo le élite politiche formatesi nelle università inglesi, ma anche la borghesia che scimmietta quella europea, il sottoproletariato privo di coscienza di classe, il formalismo della democrazia, la povertà delle campagne, l'industrializzazione delle città, Pasolini sembra richiamare, indirettamente, le accidentalità del proprio modo di osservare e guardare l'esistente. Possiamo individuare il vulnus in un altro passaggio del suo scritto a nostro parere paradigmatico:

La gente che in India ha studiato, o possiede qualcosa, o comunque compie quella funzione che si chiama del «dirigere», sa che non ha speranza: appena uscita attraverso una coscienza culturale moderna, dall'inferno, sa che dovrà restare all'inferno. L'orizzonte di

²⁵ *Ivi*, p. 34.

²⁶ *Ivi*, p. 53.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Il riferimento è ovviamente al commento in *voice over* di *Sopralluoghi in Palestina*.

una sia pur vaga rinascita non si delinea in questa generazione e neanche nella prossima e chissà in quale²⁹.

Le considerazioni pasoliniane così cupe possono essere lette in chiave di polemica politica ma anche come proiezioni autobiografiche, come escrescenze di quel senso d'impotenza, isolamento e disperazione che l'intellettuale di Casarsa, in qualità di rappresentante della «gente che ha studiato», proverà sulla sua pelle in modi sempre più acuti negli anni a venire. La difficoltà di ritrovare in India profili di realtà corrispondenti alle aspettative pregresse rafforza un atteggiamento di disillusione e di distacco, ma anche di proiezione dei propri malesseri sui modi e i moti di prossimità con l'«altro». Se i successivi viaggi in quelle che una volta erano le vie della seta, delle spezie o dei metalli (India, Africa nera, Maghreb, Penisola Arabica) continueranno a caratterizzarsi per una ricerca spasmodica di tracce di sollevazione delle coscienze sociali e politiche del Terzo Mondo, qui pare esserci invece una sorta di prefigurazione dello scacco relazionale, di anticipazione della fuga in un passato arcaico, immutabile e mitizzato che ritroveremo ne *Il fiore delle Mille e una notte*, un'opera dove è quasi del tutto assente un discorso di matrice dichiaratamente politica e dove la ricerca di corpi, sguardi, nudità abbraccerà, non privo di rimorsi³⁰, gli immaginari escapisti dell'orientalismo. A ben vedere anche in *L'odore dell'India* i morsi della fame (di sapere) nascondono rimorsi, non tanto per le colpe commesse dal regista quanto per il suo senso di impotenza. Ma andiamo con ordine e torniamo su alcuni successivi lavori odeporici pasoliniani.

Gli altri nelle immagini altrui

Le ricerche successive dell'«alterità» etnica, almeno quelle di pertinenza cinematografica, possono essere declinate attorno al concetto e alla pratica del fallimento. Ciò avviene già alla prima occasione in cui il mondo coloniale e postcoloniale asiatico e africano compare, seppur marginalmente, all'interno di un film pasoliniano. Ci riferiamo a *La rabbia* (1963), sorta di *pamphlet* audiovisivo sulla storia contemporanea più recente che il regista elabora su sollecitazione di Gastone Ferrante, produttore dei cinegiornali della testata «Mondo libero». Innanzi alla proposta di coinvolgimento ricevuta da Ferrante, in possesso di un archivio di «attualità cinematografiche» che abbraccia gli

²⁹ Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 40.

³⁰ Ricordiamo che poco dopo l'uscita de *Il fiore* Pasolini farà abiura di tutta la cosiddetta Trilogia della vita, criticando aspramente il modo con cui sono stati letti e interpretati i suoi ultimi film.

ultimi dieci anni di storia contemporanea (per un totale di novantamila metri di pellicola), Pasolini decide di misurarsi con un format lontano dalle sue abitudini creative, ma dalle grandi potenzialità immaginative: il film di montaggio, che egli subito declina nella forma del saggio-audiovisivo. Utilizzando esclusivamente materiali d'archivio, il regista di *Accattone*, in collaborazione con Carlo di Carlo, elabora una raffinata e profonda partitura per suoni e immagini sull'attuale situazione politica e sociale internazionale, spaziando dalla Rivoluzione cubana ai fatti di Ungheria, dalle lotte di autodeterminazione dei paesi africani e asiatici all'incoronazione della Regina Elisabetta, dalla guerra d'Algeria alla morte di Marilyn, fino a fatti di cronaca italiana³¹. La prima versione del film, che Pasolini presenta a Ferrante nell'autunno del 1962, ha una durata analoga a quella di un lungometraggio. Il tessuto visivo è cucito con immagini di provenienza eteroclita: accanto ai cinegiornali di «Mondo Nuovo», troviamo materiali d'archivio che provengono dall'Unione Sovietica e dalla Cecoslovacchia, così come immagini tratte da riviste patinate o da libri d'arte illustrati. La colonna sonora, seguendo lo spartito visivo e colorandolo di nuovi sensi, è formata da un mantello di musiche di provenienza diversissima (dalle canzoni di lotta alla musica classica), intessuto con i commenti originari dei cinegiornali (stentorei e retorici), con suoni preregistrati, e soprattutto con un lungo testo scritto ad hoc, in parte in poesia e in parte in prosa, recitato, rispettivamente, da Giorgio Bassani e da Renato Guttuso. L'operazione pasoliniana di impasto consente a immagini giudicate dallo stesso cineasta come «una serie di cose squallide, una sfilata deprimente del qualunque internazionale, il trionfo della reazione più banale»³² di essere svuotate dal loro senso istituzionale e reazionario e ricolmate, attraverso il lavoro di montaggio, di un nuovo significato dirompente, polemico, rabbioso, secondo una pratica discorsiva che in quegli anni forse solo Chris Marker praticava con la medesima intensità e con analoga capacità di produrre polemiche, discorsi, dibattiti pubblici³³. Sarà stata l'eccessiva indignazione che Pasolini inocula nel film, sarà stato forse il format linguistico giudicato troppo sperimentale, fatto sta che Ferrante battezza il primo montaggio come non distribuibile e decide di cambiare in corsa i connotati al progetto trasformandolo in una sorta di «cine-match» che suscitasse interesse nell'opinione pubblica

³¹ Sulla genesi della pellicola si veda il testo introduttivo del libro P. P. Pasolini, *La rabbia*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2009 (a cura di R. Chiesi).

³² P. P. Pasolini, «Paese sera», 14 aprile 1963, ora in P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 3066-3067.

³³ Ricordiamo però che l'operazione analoga di Marker in *Le fond de l'air est rouge* è di quindici anni successiva.

(e ritorno economico) senza per questo provocare eccessivi strappi e polemiche. La soluzione individuata è quella di accostare alla parte filmica pasoliniana, sensibilmente ridotta, un secondo film di montaggio firmato da un intellettuale dalle posizioni politiche e sociali contrapposte a quelle di Pasolini, individuato – non senza forti rimostranze da parte dello stesso Pasolini – nella figura di Giovannino Guareschi, l'«inventore» di Don Camillo e Peppone. È, d'altronde, a quello stesso schema bipolare che il lavoro di Pasolini viene ricondotto e in qualche modo «spento» vista l'oggettiva minore articolazione e profondità della composizione audiovisiva di Guareschi. Presentato al pubblico come il confronto tra «il diavolo» e l'«acquasanta» (così venivano definiti i due intellettuali nelle locandine del film), *La rabbia* si rivela un fiasco totale. Viene ritirato dopo pochi giorni di distribuzione dalle sale e diventa l'oggetto di un ennesimo attacco (da sinistra) nei confronti di Pasolini per essersi sottoposto, ingenuamente, a una operazione che, di fatto, abbruttiva e delegittimava le sue posizioni politiche.

Il fallimento produttivo non deve far dimenticare che *La rabbia* rappresenta un primo momento di sistematizzazione – almeno dal punto di vista audiovisivo – delle sue posizioni politiche sui processi di decolonizzazione che coinvolgono i paesi africani e asiatici. È curioso, ed emblematico al tempo stesso, che ciò avvenga utilizzando «immagini altrui», ovvero non realizzate in prima persona dal cineasta, bensì da altri operatori cinematografici anonimi. Come già Marker in *Lettre de Sibérie* o *Sans soleil* o come il gruppo che lavora a *Loin du Vietnam* sulle immagini già fissate dai cineoperatori, Pasolini trasfigura le riprese realizzate da altri, spesso con intenti informativo/didascalici, cercando di assegnare loro nuovi addensamenti significanti, porte aperte verso altri costrutti di stampo politico, o anche semplicemente lirico-poetico, preclusi all'orizzonte di discorsività attivato dai film in cui quelle stesse immagini erano state precedentemente collocate. Non si tratta semplicemente di un'operazione di prelievo e riuso delle immagini, di una loro nuova e soggettiva re-interpretazione. Il regista isola e rimonta materiali preesistenti perché convinto che l'immagine sia una configurazione così intensa della realtà da assorbire significati e produrre emozioni che vanno al di là delle stesse volontà di chi l'ha registrata una prima volta, ma anche di chi la riutilizza, in altri contesti, una seconda. C'è un surplus quasi ontologico di potenziali significati che, nel caso di rappresentazioni delle culture alloglotte, colpisce perché riguarda e dipende da specificità di carattere estetico-mostrativo o ancora fotogenico. Non è un caso se la

questione postcoloniale – mentre scorrono immagini ambientate in Egitto, Congo, India, Indonesia, Tunisia, di guerriglieri arrestati, di bambini che vivono in accampamenti, ma anche di genti in festa e di leader politici acclamati dalle folle – viene ri-definita dalla voce narrante in termini come questi:

Scoppia un nuovo problema nel mondo. Si chiama Colore. / Si chiama Colore, la nuova estensione del mondo. / Dobbiamo ammettere l'idea di migliaia di figli neri o marroni, / infanti con l'occhio nero e la nuca ricciuta. / Dobbiamo accettare distese infinite di vite reali, / che vogliono, con innocente ferocia, entrare nella nostra realtà. / Altre voci, altri sguardi, altri amori, altre danze: / tutto dovrà diventare familiare e ingrandire la terra!

Il «problema del colore», l'«occhio nero e la nuca ricciuta», «migliaia di figli neri o marroni»: come si può facilmente evincere dalle parole scritte da Pasolini, l'approccio ricorda quello dell'*Odore dell'India*. Interi e complessi processi storici sembrano potersi sintetizzare in opzioni di visibilità, una visibilità che esalta i tratti esteriori dell'alterità etnica e che tiene insieme esperienze coloniali diverse, e per certi versi inaccostabili, come quelle che provengono dall'Egitto di Nasser, l'India di Nerhru e Gandhi, l'Indonesia di Sukarno e così via. Da questo punto di vista le immagini dei cineoperatori anonimi, invece di esaltare le capacità inventive e intellettuali di chi le rimonta in nuovi flussi discorsivi, finiscono per rimarcare una doppia fatica relazionale, sia quella istituzionale (originaria) sia quella sperimentale (pasoliniana). Ciò si evince non soltanto dai contenuti essenzializzanti del testo elaborato, ma dalla sua forma evocativa, da quei «dobbiamo ammettere», «dobbiamo accettare», «tutto dovrà diventare» che manifestano non solo un auspicio di cambiamento futuro, ma anche la consapevolezza di un'attuale condizione, sia collettiva sia personale, di inadeguatezza culturale e iconica su un nuovo mondo che chiede di inserirsi nei discorsi delle collettività, ma che ha bisogno evidentemente di altri linguaggi, di altre figure retoriche per esprimersi autorevolmente.

Anche in *Sopralluoghi in Palestina*, forse il primo progetto odepórico in terre straniere che viene raccontato e rappresentato attraverso immagini «firmate», ma non filmate dallo stesso Pasolini, è ben presente il crisma della fallibilità della relazione interculturale. Com'è noto, il film documenta la visita del cineasta in Terrasanta, in compagnia di don Andrea Carraro, alla ricerca di tracce della presenza di Gesù nella Palestina di oggi (suddivisa tra Israele e Giordania) e di eventuali location per il suo *Vangelo secondo Matteo*. Come in India, forse più che in India, l'autore de *La Meglio Gioventù* si accorge di visitare una terra ormai completamente segnata dallo sviluppo industriale, dai

grattacieli di Nazareth alle sconfinare periferie di Betlemme, fino alla modernità tecnologica di Gerusalemme o Tel Aviv (che non vediamo). L'immaginario grandioso di bellezza arcaica inseguito – e questa volta veramente incentrato sulla vicenda cristiana e sulle sue capacità di attecchire e segnare un territorio, una cultura, una civiltà – si scontra con la realtà di un paesaggio brullo, «spelacchiato», privo di fascino, anonimo, simile al sud Italia e senza particolare interesse, peraltro rovinato da «pali della luce» e «traffico automobilistico». Anche i ragazzi e le ragazze arabe che incontra durante il viaggio e che potrebbero essere scelti come comparse del film mostrano fisionomie che Pasolini definisce precristiane (dunque inutilizzabili ai fini del film), a causa delle loro espressioni selvagge, animalesche, per nulla segnate, a suo dire, dal passaggio e dagli insegnamenti di Gesù Cristo. D'altra parte anche l'interesse per gli israeliani viene velocemente derubricato per la ragione opposta: in quanto figli del benessere capitalista, non sono adatti – a suo dire – per essere assunti come figuranti per il suo Vangelo.

Più in generale, quello che il regista compie in Palestina è un itinerario contraddistinto da alcune epifanie (il contadino che distingue il grano dalla pula, il lago di Tiberiade, il paesaggio del Mar Morto) e da molte delusioni. Si noti: queste ultime non sono solo di ordine tecnico-produttivo, ma sono legate essenzialmente agli immaginari che il regista porta con sé durante i suoi viaggi (in questo caso immaginari del mondo biblico) e che sono effettivamente carichi di straordinarie e probabilmente mal riposte aspettative. Di fronte alle domande di don Andrea, Pasolini ammette di essere stato sconvolto da una realtà palestinese misera, umile, «spelacchiata» che se da una parte conferma la sua idea che «le cose quanto più sono piccole e umili tanto più sono profonde e belle», dall'altra lo costringe – come afferma in un altro brano estratto dai dialoghi con il religioso – «più che [a] adattare i posti alla mia immaginazione [...] [ad] adattare la mia immaginazione ai posti». Ancora una volta l'incontro con l'«altro» si rivela insoddisfacente, tanto voluto, quanto destabilizzante per l'incapacità di essere collocato dentro griglie e paradigmi culturali precostituiti.

Il fallimento dei *Sopralluoghi*, occorrerà pur dirlo, è anche dell'oggetto-documentario così come di solito è concepito. Abbiamo già ricordato, in fase di schedatura del film, le particolari ed estemporanee condizioni che hanno portato al confezionamento della pellicola: i sei rulli di girato che non sono stati realizzati in vista della preparazione di un documentario, ma pensati come semplice materiale di documentazione a uso interno della produzione; la proiezione speciale voluta

dal produttore Alfredo Bini in occasione di un incontro di lavoro che ha costretto i suoi collaboratori ad allestire un montaggio improvvisato, realizzato velocemente e senza alcuna aspirazione estetica, sopra il quale in maniera altrettanto improvvisata e impressionistica Pasolini registra la voce narrante, recitandola a braccio; l'assenza di un suo controllo non solo della fase post-produttiva, ma anche di quella relativa al *tournage* – chiamiamolo così – delle due settimane in Medio Oriente. Nonostante particolari processi di lavoro e caratteristiche tecnico-formali che spingerebbero a tenere distante la pellicola dal resto della produzione pasoliniana, è bene, invece, considerare i *Sopralluoghi*, come un'opera inserita nella sua ampia filmografia (così come d'altronde fanno tutti i repertori e gli studi sul regista). È bene farlo non solo per i contenuti e le opinioni espresse a voce e a braccio dal regista, perfettamente coerenti con quelle manifestate in altri lavori più strutturati e controllati, ma anche per il particolare «imbarbarimento» formale che chi ha confezionato la pellicola forse inconsapevolmente ha ricercato. Scrive Sandro Petraglia:

Questo sopralluogo offre lo spunto per un'operazione estremamente interessante sul piano linguistico, trattandosi di una sorta di diario filmato sotto forma di appunti velocemente stenografati mediante la macchina da presa. L' "in più" [...] sta nella totale rinuncia a qualsiasi filtro [...]. I trasalimenti provati durante il viaggio sono qui restituiti nella loro assoluta purezza e appaiono finalmente strutturati in un materiale per più versi refrattario a una deformazione culturale solitamente cara all'uomo. Nella lucidità originaria delle immagini pulsa ormai la dinamica iconoclasta della prossima realizzazione [cfr. *Il Vangelo*]³⁴.

Maurizio Ponzi, sempre in quegli anni, afferma che *Sopralluoghi in Palestina* «è un pezzo di cinema brutalmente puro, non abbellito da tentazioni letterarie o pittoriche»³⁵. Pietro Spila sostiene che «nella disadorna essenzialità delle immagini [...] c'è già il tono duro, arcaico e "non riconciliato" di quel capolavoro che è *Il Vangelo secondo Matteo*»³⁶. Il paradosso di queste e altre citazioni sta nel fatto che individuano, nel film meno controllato e quasi sconosciuto di Pasolini, quelle stesse caratteristiche – indefinitezza, iconoclastia, essenzialità – che egli persegue in altri lavori (nel *Vangelo*, ad esempio o negli *Appunti*) e quelle stesse specificità – purezza, barbarie, animalità, arcaismo – che egli individua o cerca nelle genti che incontra nei suoi viaggi. È come se chi avesse confezionato il film fosse riuscito, meglio dello stesso regista, nell'impresa di tradurre le sue

³⁴ S. Petraglia, *Pier Paolo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, p. 57.

³⁵ M. Ponzi, *Pier Paolo Pasolini*, Torino, Aiace, Quaderno 9, 1972, p. 21.

³⁶ P. Spira, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese, 1999, p. 45.

sensazioni e i suoi approcci con l'alterità direttamente nelle forme del racconto cinematografico, in modo particolare in quelle più sperimentali e innovative che provengono dai film di non fiction. Anche questo, se vogliamo, è uno scacco registico.

Offrirsi in pasto

Si è già ricordato che anche gli *Appunti per un film sull'India* – frutto di un secondo viaggio nel subcontinente avvenuto a cavallo tra il 1966 e il 1967 – rappresentano un inno alla dimensione dello scacco, dello smacco, dell'insuccesso del viaggio intellettuale. Innanzi tutto essi si presentano come materiali propedeutici per un «film da farsi» ma che non si farà. Com'è noto, Pasolini intendeva comporre un *Poema sul Terzo Mondo*, dedicato ad alcune aree geografiche particolarmente «calde» dal punto di vista delle lotte politiche e sociali: oltre all'India, intendeva girare nell'Africa nera, nei paesi arabi, in Sud America e nei ghetti delle metropoli statunitensi. Un poema che, però, non vedrà mai la luce, sacrificato sull'altare di altri progetti di lavoro. A proposito dell'episodio indiano, il nostro scriveva nel primo trattamento del Poema, redatto guarda caso nel 1968, proprio al ritorno dal soggiorno a Bombay e dintorni:

L'idea di questi Appunti per un poema del Terzo Mondo, mi è venuta girando in India un documentario che aveva come soggetto i sopralluoghi per un film di questa storia. Girando in India, mi sono, infatti, accorto dell'enorme vastità degli argomenti possibili per un film sul Terzo Mondo: l'India da una parte non mi si è presentata come un paese "tipico" del Terzo Mondo (infatti vi mancano alcune situazioni sostanziali: per esempio un'opposizione politica veramente forte e soprattutto originale, e la non-violenza di Gandhi non ha ancora subito l'evoluzione che tende a rovesciarla, verso forme di contestazione violenta); dall'altra parte, gli altri problemi comuni con tutto il Terzo Mondo, hanno in India proporzioni così vaste e inafferrabili, che "ridurle" alla durata di un film normale, sembrerebbe impresa molto difficile.

Ridurrei dunque il film indiano ai temi fondamentali della Religione e della Fame (cioè tornerei allo schema iniziale della storia), trascurando gli altri, ma dramatizzando fino alla massima tensione quei due temi fondamentali. Infatti, riducendo il film a un episodio, sarei costretto a concentrare tutto sulle quattro morti: il padre che si dà in pasto alle tigri, e la moglie e i tre figli che muoiono a uno a uno di fame³⁷.

Ancora una volta – vi si legge tra le righe – l'esperienza indiana stressa e frustra le aspettative, soprattutto ideologiche, del nostro autore. Alcune sue parole – quelle ad esempio sull'assenza di una

³⁷ P. P. Pasolini, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* (1968), in Id., *Per il cinema*, cit., Vol. II, pp. 2677-2686.

«opposizione politica forte e originale» o sulla mancanza di una «evoluzione» della lotta gandhiana verso forme di contestazione violenta, o ancora alcuni passaggi del film come l'intervista al Maharajah imborghesito o al comunista «tiepido» – sono piuttosto esplicite circa l'articolazione critica e pessimistica del suo pensiero. Nondimeno, lo stato di sconforto si esprime, questa volta, sotto forma di confezionamento di un'opera non finita, anzi appena cominciata (nelle sue attività di casting e ricerca delle location) e già destinata a ritornare nel cassetto. In altri termini, assistiamo al confezionamento di un fallimento produttivo (cosa che invece i *Sopralluoghi in Palestina* per altre ragioni non sono).

I materiali di avanzo (casting, ricerca di location, interviste, inchieste, documentazione varia) subiscono, negli *Appunti*, una sorta di doppio processo di smottamento: in quanto immagini catturate senza una precisa logica drammaturgica, le singole riprese degli *Appunti* vivono della loro frammentarietà, del loro reciproco «isolamento»; in quanto prodotti non funzionali ad altri progetti cinematografici, si offrono come protasi senza apodosi, come forme ipotetiche di racconto senza alcuna forma di reggenza. Tale condizione d'indeterminatezza mette in atto un'altra forma di fallimento che questa volta però coinvolge anche le forme dell'orientalismo inteso in senso classico, deterministico, essenzialista. Pasolini, infatti, poco prima di partire per l'India, licenzia una frase assiomatica:

Il film sull'India l'ho pensato in quel modo e posso farlo in quel modo soltanto. Se alla fine di questo sopralluogo la mia India non reggerà non farò il film³⁸.

Forse provato dalle precedenti esperienze in terre straniere, questa volta il regista si rifiuta di contaminare la propria idea al contatto con la realtà visitata, preferendo mettere in cantiere la ricerca di un'India idealizzata dalla quale non è intenzionato a prescindere. Il suo atteggiamento, biasimevole quanto si vuole, ha il merito dell'onestà intellettuale: egli esterna, senza mascheramenti o infingimenti, la natura arbitraria e soggettiva della sua operazione, riducendo così l'orizzonte semantico di molte delle sue generalizzazioni sul popolo indiano a questioni private, a prospettive auto-referenziali. Ma c'è di più. Rinunciando ben presto al progetto cinematografico, è come se il regista decidesse di avvalorare i dubbi iniziali, confermando indirettamente l'incapacità della «sua» India immaginaria di reggere il confronto con le istanze provenienti da quei (sopral)luoghi. Si tratta,

³⁸ P. P. Pasolini, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, Roma, Associazione Fondo P.P. Pasolini, 1996, p. 169 (testo a cura di L. Betti e M. Galinucci).

a ben vedere, di una risoluzione inattesa e sorprendente, almeno a giudicare dagli esiti delle interviste mostrate nel corso del documentario: la maggior parte degli indiani interrogati da Pasolini non rigetta l'ipotesi del «film da farsi», anzi la conforta affermando la plausibilità storica e culturale dell'episodio del Maharajah. Taluni, in particolar modo i registi e gli intellettuali che Pasolini convoca nel giardino del Taj Mahal Hotel, arrivano anche a ipotizzare l'aggiunta di possibili sottotrecchi per la seconda parte del racconto, quella ambientata nell'India nehruiana. Se quindi, alla fine dei conti, il nostro decide di abdicare al progetto (così come al suo poema) forse non è a causa dell'inverosimiglianza del soggetto scelto bensì per la consapevolezza di muoversi con un approccio (o con un bagaglio culturale) ancora una volta insufficiente, insoddisfacente, limitato, almeno in funzione dell'obiettivo prefissatosi.

La scelta di rinunciare al film ha un'altra fondamentale conseguenza, che ricorda quella paradossale de *I sopralluoghi*. Rinunciando alla propria autorialità, ovvero comportandosi come il Maharajah del suo soggetto, Pasolini sembra offrire in pasto alle proprie carni (quel che resta del film: le riprese dei sopralluoghi, le inquadrature delle persone intervistate, gli scorci di «vita vera» catturati) a un paese che ha fame di altre esperienze e di altri sguardi e a spettatori che, in fondo, hanno bisogno di altre esperienze destabilizzanti e non sicure dell'alterità, inquietanti e non consolanti nella relazione con un «altrove». In tal modo egli cerca di ribaltare, almeno sul piano personale, l'altro significativo assioma con cui chiosa e chiude l'avventura indiana: «Un occidentale che va in India ha tutto, ma non dà niente. L'India, invece, non ha nulla, in realtà dà tutto». Anche Pasolini, che non ha niente, dà tutto quello di cui è capace: brandelli di un film non realizzato che però si trasformano in un film a tutti gli effetti, chiuso, concluso, delimitato da un inizio, uno svolgimento e una fine, persino circolare visto che inizia e si conclude con la medesima inquadratura in primo piano di un giovane uomo con il turbante.

Viene allora da domandarsi cosa sopravvive, veramente, dell'operazione produttiva incompiuta di Pasolini. Intanto, resta il tentativo, originale e forse unico, di «concettualizzare» un paese invece di documentarlo. Attuando uno stratagemma già in parte visto nell'*Odore dell'India*, egli destruttura la linearità e la logica spazio-temporale del viaggio saltando nel corso del film da un sito all'altro senza soluzione di continuità e senza preavviso. Con estrema libertà alterna, nella giustapposizione delle sequenze, brani in cui s'indaga sulla plausibilità del «film da farsi» (le interviste sul soggetto, i

casting, la riunione con registi e scrittori) ad altri brani dedicati alla scoperta del paese (le politiche attuate, l'industrializzazione, l'arrivo in un paese di contadini), riprese di collettività in movimento con piccoli brani dedicati a qualche giovane ragazzo o qualche personaggio sui generis (si pensi allo stesso Maharajah imborghesito o ai giornalisti del «Times of India»)³⁹. In seconda battuta restano le tracce di una negoziazione tra «vecchio» e «nuovo», tra conferme delle attese spettatoriali e loro fulminanti ribaltamenti, condotta alla luce del sole attraverso un impasto di fantasie e pratiche dell'«alterità» che troverà una reificazione ancora più estesa ed esibita ne *Il fiore delle Mille e una notte*. Nel costruire un impianto narrativo che mette a confronto, all'interno dello stesso soggetto sul «film da farsi», lo stereotipo orientalista (la tigre, il maharajah, i palazzi sfarzosi, l'India mitica del passato) e la storicizzazione del contemporaneo (l'industrializzazione, i palazzi «moderni» costruiti nelle periferie delle città, gli oleodotti...), il regista integra approcci culturalisti apparentemente contrapposti (sineciosi), evidenziandone le contiguità, i materiali amalgamati, l'interdipendenza. Si pensi – a tal proposito – all'inquadratura in primo piano del giovane uomo con il turbante che Pasolini elegge a possibile protagonista del suo film e che vediamo nei titoli di testa e di coda, nonché nella parte centrale del documentario. Questo ritratto è insieme la quintessenza dell'immaginario esotico europeo e la ricerca di un suo superamento, facendo leva sul velo di tristezza che si posa sul suo sguardo, sulla fissità della sua figura (l'uomo non si muove, in alcuni passaggi ci viene mostrato solo il suo fermo-immagine), sulla sua privazione di voce e nome proprio.

In un impianto filmico dove ogni singola parte (l'immagine) non si riesce a disporre in un tutto, ma può rispondere a diversi fini o a diverse letture strumentali, secondo associazioni che si

³⁹ Le prime inquadrature della pellicola da questo punto di vista ci offrono già il senso e le potenzialità del meccanismo discorsivo adottato. Dopo i titoli di testa, vediamo scorrere alcune immagini identitarie del paese (il «Gate of India», la sede del parlamento, la bandiera della nazione), alternate ad altre di non immediata localizzazione (un arto consumato dalla lebbra, la carcassa di un animale, un uomo che prega), ma che ritroveremo disperse in altri momenti del film. Poco dopo, passiamo da Mumbai a Rishikesh, nello Stato di Uttar Pradesh, (1600 km più a nord) dove Pasolini intende intervistare un celebre Mahatma. Si noti che questo tipo di «rimbalzi» è frequente nel corso del film, e avviene spesso senza segni di interpunzione (es. dissolvenze), transizioni ottiche (tendine, iris), indicazioni toponomastiche, interventi extradiegetici che facilitino l'orientamento geografico dello spettatore. A un certo punto siamo a Bhavani, un villaggio nello stato del Tamil (nel sud dell'India), l'attimo dopo siamo catapultati nella periferia di Mumbai (1200 km più a nord), davanti ai cancelli di una fabbrica. In una sequenza siamo nei pressi della spiaggia della capitale dello Stato di Maharashtra, e in quella immediatamente dopo nella sede del partito comunista a New Delhi (1500 km di distanza). Nella ricerca della location ideale per il palazzo del Maharajah, passiamo dai palazzi di Udaipur a quelli di Jaipur (altri 400 km di distanza). Quelle appena citate sono solo alcune transizioni tra luoghi facilmente riconoscibili. In molti altri passaggi le sequenze inanellano inquadrature la cui provenienza è impossibile da segnare su una mappa e dunque potenzialmente soggette al medesimo trattamento sincretico.

producono a partire dalla sensibilità e dai convincimenti del cineasta, la contraddizione si erge a unico vero orizzonte di senso dell'esperienza dell'«alterità» e dell'«altrove». Nessun itinerario è tracciabile, il diario di viaggio si sfaglia in un coacervo indistinto di vedute e flash il cui valore non è tanto documentaristico/testimoniale, ma, come si diceva precedentemente, concettuale. Sono tasselli di un'India che non «regge» al sopralluogo. Pasolini, con i suoi appunti, sembra dimostrare così che un intellettuale radicale e comunista, simpatizzante e partecipe alle lotte di autodeterminazione delle popolazioni colonizzate, può prediligere, senza vergognarsene, l'India mitica e mitizzata del passato rispetto a quella democratica e decolonizzata del presente, in un ribaltamento delle posizioni ideologiche tradizionali che ha a che fare con il bisogno rassicurante di avvalersi dello stereotipo come chiave di accesso al dialogo interculturale, ma anche come unico terreno dove è possibile mettere in scena il lavoro di scavo, di indagine, di carotaggio.

Il senso di quest'ultima affermazione merita di essere declinato con maggiore precisione, coinvolgendo finalmente nel discorso *Il fiore delle Mille e una notte*, l'opera dichiaratamente più orientalista – per ovvie ragioni – della sua produzione, realizzato in una fase successiva della vita e della carriera di Pasolini. Per Caminati, il film rappresenta una battuta d'arresto sul piano ideologico e politico. Un fallimento.

Il Fiore, che avrebbe tutti i requisiti per essere il più antropologico dei film terzomondisti di Pasolini, risulta invece essere più un pezzo di Bollywood senza musica e senza balletti, dove l'intreccio delle storie si fa noioso perché prevedibile. [...] Se *Medea* era un film sul tempo, piuttosto che su un luogo preciso e identificabile (il tempo prima della storia contrapposto alla storia degli uomini) il *Fiore* è un film su se stesso. L'intreccio diventa il soggetto della storia, e i bellissimi posti del film, giardini, terrazzi, palazzi, castelli, rimangono solo luoghi da favola, piacevole decorazione. Nonostante sia stato lo stesso Pasolini, nelle sue dichiarazioni, a indicare come i tre film della "Trilogia della Vita" fossero tra i suoi più politici, il sentimento che rimane allo spettatore è di un indietreggiamento in quel processo di "pedagogia rivoluzionaria" che animava le opere "da farsi" e il profondo dramma esistenziale di Edipo. [...] Perché Pasolini ha deciso di abbandonare lo *script* – così forte, così diretto – per una pentolaccia carnevalesca dove nessuno di questi elementi politici è visibile?⁴⁰

Rileggendo questo passaggio si capisce che la delusione – questa volta dello studioso e non solo del regista – deriva dall'impetoso confronto tra il risultato finale de *Il fiore* e il soggetto originale, o meglio la prima stesura della sceneggiatura del film. Nel testo scritto a quattro mani con Dacia

⁴⁰ Caminati, *op. cit.*, p. 112.

Maraini, Pasolini aveva ipotizzato un'architettura narrativa insieme più complessa e provocatoria in modo particolare nell'esca narrativa che giustificava l'ingenerarsi dei racconti che poi prendevano forma sul grande schermo. Egli si allontanava tanto dalla soluzione retorica adottata dalla raccolta di racconti, dove era il personaggio della bella Sheherazade a narrare storie fantastiche per distrarre e intrattenere il suo sultano, quanto da quella effettivamente adottata, dove è il sotto-intreccio di Nur-ed-Din e Zumurrud a costituire la cornice narrativa dentro la quale sono inseriti, in ordine sparso, episodi che coinvolgono vari personaggi. L'ipotesi iniziale ideata da Pasolini/Maraini prevedeva, invece, un'ambientazione contemporanea, più precisamente nella città del Cairo, dove un gruppo di quattro giovani sottoproletari, dopo aver giocato a calcio insieme su uno spiazzo terroso di periferia, si appartava all'ombra di un fico e iniziava a masturbari, immaginando, per rilassarsi ed eccitarsi, le storie fantastiche che poi avrebbero preso vita una dopo l'altra. Una soluzione che avrebbe avuto, sarebbe inutile negarlo, una forza destabilizzante – sul piano delle letture postcoloniali del film – molto maggiore rispetto a quella poi successivamente adottata.

Detto questo, bisogna altresì asserire che è ingeneroso e persino metodologicamente sbagliato paragonare un film nella sua configurazione finale con i suoi primi e ipotetici trattamenti, non fosse altro perché le contingenze (tecniche, culturali, economiche, politiche...) imposte dalla produzione nel suo «farsi» sono spesso imprevedibili in sede di scrittura e altrettanto sovente conducono il lavoro lontano dalle intenzionalità iniziali dei suoi autori. Inoltre i risultati di un processo complesso come la realizzazione di un film di fatto cristallizzano l'oggetto, rendendolo autonomo, libero di divincolarsi nello spazio ermeneutico da contingenze, (auto)censure, fatiche, obiettivi estetici o quant'altro fatto e pensato da chi lo ha scritto, filmato, montato, distribuito. Al netto di tali considerazioni, ci pare quindi che la pellicola, anche solo perché realizzata in Yemen, India o in Iran, e perché traduce in immagini un repertorio letterario che proviene e assimila culture persi, arabe, maghrebine, indiane... abbia molto da dire allo spettatore e allo studioso anche sul fronte delle considerazioni politiche e su quello delle forme di rappresentazione dell'«alterità». Di queste ultime, oggi più interessanti e comunque prioritarie in questo studio rispetto alle prime, vogliamo notare l'attivarsi di un sincretismo diverso da quelli delle opere passate, che potremmo definire positivo (e altrettanto destabilizzante), sia perché gioca con il profilo dell'esibizione con maggiore consapevolezza rispetto al passato, sia perché si priva, nella sua esibizione, di qualunque forma di

autoindulgenza così come di caduta nelle pratiche della semplificazione e della banalizzazione dell'alterità, viceversa frequenti, come abbiamo visto, nei precedenti lavori. Il *Fiore* porta al parossismo le teorie di Said, orientalizzando una raccolta già orientalista (ma originaria di un repertorio di racconti panasiatico) con l'obiettivo di trasfigurare le tradizioni raffigurative orientaliste europee. I sette veli della Salomè diventano i corpi senza veli, nudi, esposti, piacevoli di Zumurrud e delle altre ragazze, che praticano un'esplicita e libera attività sessuale, senza dogmi, ipocrisie, moralismi, differenze di genere. I tappeti volanti diventano – nella celebre sequenza del volo del diavolo – sovrapposizioni d'immagini realizzate in senso anti-mimetico, in modo grezzo e «barbaro» come certe «non» inquadrature pasoliniane de *I sopralluoghi in Palestina*. I deserti, le giungle, i palazzi principeschi, solitamente ricostruiti negli stabilimenti cinematografici (si pensi a Lang), qui sono invece vere moschee islamiche, veri palazzi indiani, veri quartieri yemeniti, vere montagne nepalesi. E non sono solo «piacevoli decorazioni» come sostiene Caminati; semmai costituiscono la conferma della produttività del sopralluogo non solo come costruito astratto che allude a una narratività alternativa ai canoni classici, ma come pratica concreta, come incubazione lenta di una fioritura improvvisa. *Il fiore* si presenta, infatti, anche come un repertorio di luoghi o una raccolta di «cartoline» di alcune tra le principali location visitate da Pasolini nel corso dei suoi precedenti viaggi. Ritroviamo Sana'a, Benares, Asmara, Isfahan, l'Africa, l'India, il mondo arabo. Sembra quasi che il cineasta voglia rimettere in moto le ricerche toponomastiche-culturali-estetiche del passato, liberandole però da qualsiasi delusione proveniente dall'incontro con l'«alterità» contemporanea. È vero, come asserisce lo studioso ligure, che la pellicola poteva forse trasformarsi nel più «postcoloniale» e «antropologico» tra i suoi film, ma la scelta di rinunciare alla delusione implicita dell'incontro, la volontà di fuggire dal presente storico dei paesi visitati (propria peraltro di tutta la Trilogia della vita, successivamente abiurata⁴¹), l'allontanamento dalla forma del poema civile o del film a tesi, rappresenta anche una particolare forma di rispetto per un'«attualità» non cinematografica, ma sociale e politica – quella dei paesi visitati – che deve avere il coraggio di prendere autonomamente parola e rappresentarsi in forme iconoclaste e provocatorie. A Pasolini

⁴¹ Il testo *Abiura dalla trilogia della vita*, pubblicato postumo, il giorno dopo la morte di Pasolini, dal «Corriere della Sera» (il 9 novembre 1975), ora si può trovare in: P. P. Pasolini, *Trilogia della vita*, Cappelli, Bologna, 1975, pp. 11-13; P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 71-72. Il testo non nega il senso complessivo della trilogia, ma biasima e attacca i successivi usi che ne sono stati fatti tanto dal cinema (ad esempio con le commedie boccaccesche che nascono dalla fortuna del *Decameron*), quanto dai mezzi di comunicazione di massa.

non resta insomma che cercare di denudare le proprie fantasie, presentarle al pubblico nella forma più sincera e meno artefatta possibile, accontentandosi, per una volta, di decostruire gli immaginari esotici dall'interno.

Accortosi che non si possono sostituire le chiavi paradigmatiche con cui interpretiamo le culture «altre», che queste ultime non si possono indagare senza alterarne i connotati culturali e produrre malintesi, che i «nativi» non hanno diritto di parola, ma pure che non sanno ancora come prendersela senza replicare le logiche del progresso capitalista (si veda il caso di Sana'a), al regista non resta che scardinare le configurazioni superficiali, esteriori, iconiche, fotogeniche dei propri stereotipi dell'«alterità», destrutturandone i caratteri più ambigui, la pretesa linearità narrativa, prendendo di petto il più grande repertorio di immaginazioni su un Oriente inesistente e trasformandolo in un inno alla libertà dei costumi e degli orientamenti sessuali.

Un film come *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), vertice di quella “trilogia della vita” che intendeva recuperare *contro l'evidenza* la ricchezza del corpo, del sesso e della «disperata vitalità» come uniche armi di liberazione dall'oppressione della forma merce, non è spiegabile appieno senza la riflessione sulle analogie tra l'Africa moderna e l'antica Grecia messa in atto nell'opera di Pasolini che stilisticamente più risente del cinema *underground*: *Appunti per un'Orestiade africana*. L'India, lo Yemen e l'Africa diventano così l'espressione concreta dell'utopia antagonista, la testimonianza di una naturalezza possibile colta sulle soglie della sua definitiva estinzione (anche per vocazione degli stessi poveri a essere inglobati dalla ricchezza illusoria del modello occidentale) che si mescola al fermento sensuale e arcaico di ciò che non è ancora corrotto dall'industrializzazione selvaggia e dal modello catastrofico di “progresso senza sviluppo” liberista⁴².

La posizione di Serafino Murri è condivisibile a patto di ricordare che tale utopia antagonista si realizza, paradossalmente, attraverso la confessione del proprio immaginario «reazionario», della propria appartenenza al modello culturale occidentale tanto vituperato. Il *Fiore* è una sorta di *La rabbia* realizzato però non con materiali di archivio ma con immagini mentali di fantasie culturali collettive che si sono accatastate e accumulate nella memoria visiva del cineasta e che quest'ultimo ha deciso di denudare ed esibire come unico atto di soggettività possibile. Pasolini in questo film offre le proprie carni orientaliste in pasto agli spettatori. Come gesto definitivo, capace di consentire ad altri – ad altri europei, ad altri asiatici e africani – di andare oltre il suo limitato cammino, nella ridefinizione progressiva dello stereotipo etnico e culturale.

⁴² S. Murri, *Il documentario d'autore nel cinema italiano*, «Bianco e Nero», Vol. LXII, n. 1-2, Gennaio-Aprile 2001, p. 101-102.

Cap. 13. Scendere a patti. Il caso Antonioni

Io non so com'è la realtà. La realtà ci sfugge, mente continuamente. Quando crediamo di averla raggiunta la situazione è già un'altra. Io diffido sempre di ciò che vedo, di ciò che un'immagine mi mostra, perché "immagino" ciò che c'è al di là; e ciò che c'è dietro un'immagine non si sa

Michelangelo ANTONIONI, *Intervista su Blow Up*

Il migliore dei documentari possibili?

Michelangelo Antonioni può essere considerato uno dei pochi registi modernisti europei che è partito per l'Asia non in virtù di qualche vocazione o illuminazione personale, né per portare a termine il progetto cinematografico di una vita, ma meno romanticamente per far fronte a un incarico di lavoro, a una commessa. Quando sale sull'aereo che lo conduce a Pechino non ha in cantiere film da «farsi» come Pasolini, non vuole sparire dal mondo come Malle, non cerca esperienze in grado di cambiare paradigmi e valori come Rossellini, non intende piantare radici in qualche *dépays* come Marker. Questa posizione di minore partecipazione emotiva, unita alle difficoltà organizzative della produzione e non ultimo a un quadro socio-politico non certo agevole in cui va a inserirsi, rendono l'esperienza odepórica di Antonioni in Cina inconsueta e singolare nel quadro delle produzioni di cui ci stiamo occupando. Ciò è ancor più vero se si paragona *Chung Kuo - Cina* a *Comment Yukong déplaça les montagnes*, monumentale documentario girato da Joris Ivens e Marceline Loridan: i due film, malgrado siano girati negli stessi luoghi, più o meno negli stessi mesi, sono infatti molto diversi tra loro per aderenza ideologica, estensione narrativa, approccio documentaristico, radicalità formale¹.

¹ Per quanto sia stata accarezzata a lungo l'idea, si è deciso di non mettere a confronto i due film tra loro per paura di allontanarsi dal focus di questa sezione di tesi, attenta alle strategie di collocamento degli autori in relazione alla costruzione filmica e al pubblico di riferimento. Ivens e Loridan, in *Comment Yukong*, si trovano in una posizione complessa e scomoda, come abbiamo visto nella «mappa» del film, tanto da aver costretto i cineasti a disconoscere quel lavoro proprio sul piano della capacità di guidare i processi creativi e di veicolare un impianto politico-ideologico inattaccabile. A ogni buon conto, è possibile trovare un utile confronto tra i due film in: H. Sun, *Two China? Joris Ivens' Yukong and Antonioni's China*, «Studies in Documentary Film», Vol. III, n. 1, 2009, pp. 45-59.

Antonioni, come molti altri viaggiatori prima di lui, parte alla volta del continente asiatico con un bagaglio colmo di fascinazioni e immagini orientaliste che ne condizionano – almeno in parte – l'agire e lo sguardo. Se si legge il testo licenziato in occasione della pubblicazione del commentario per Einaudi pochi mesi dopo l'uscita del film (sul quale ritorneremo spesso nelle prossime pagine), ci si accorge di quante immagini favolose ed esotiche riempiano quello scritto: le acque del Fiume Giallo, il Deserto Blu, i contadini vestiti con abiti colorati, le città costruite con mattoni di sale². È altresì vero che giunto a destinazione, vuoi per la posizione d'intellettuale e artista di fama internazionale da salvaguardare, vuoi per l'evidente impossibilità di ritrovare anche una sola traccia di quelle fantasmagorie infantili, vuoi per la natura documentaria del prodotto televisivo che non lascia spazio a incursioni nel passato dell'ex Celeste Impero, egli dichiara di voler mettere da parte gli immaginari favolosi della sua infanzia, per adottare un atteggiamento di prossimità e metodi di lavoro più pragmatici, umili e concreti.

Non so che senso abbia ricordare queste fantasie forse un po' infantili che portavo con me dall'Italia, ma vorrei sfuggire alla tentazione, così comune dopo aver finito un lavoro, di far coincidere i risultati con le prime intenzioni. E mi sembra positivo non aver voluto insistere nella ricerca di una Cina immaginata, di essermi affidato alla *realtà visibile*. Del resto questa scelta di considerare i cinesi – più delle loro realizzazioni e del loro paesaggio – come protagonisti del film è stata quasi immediata³.

Come ha notato Giorgio Tinazzi, Antonioni cerca di abbandonare ogni atteggiamento autoreferenziale (come invece capita ad altri cineasti come Pasolini), così come «ogni intento di “costruzione” o di penetrazione» dell'altro, facendo al contrario prevalere «la *constatazione*, la recettività dell'obiettivo, la sua apertura disincantata»⁴. Si tratta, a ben vedere, di un modo di procedere che prevede la rinuncia, almeno in via ipotetica (ci torneremo alla fine del paragrafo), a ogni urgenza autoriale o qualsivoglia pretesa estetica così come alle proprie fantasie pregresse, a fronte di una disponibilità a mettere al centro del proprio universo filmico i «nativi» incontrati, «così

² «Anch'io prima di andarci avevo in mente un'idea della Cina non tanto derivata dai libri più recenti, dal sommovimento della rivoluzione culturale, dalle discussioni sul maoismo. Io penso per immagini e quelle che prevalevano in me erano immagini fiabesche: il Fiume Giallo, il Deserto Azzurro, il posto dove c'è tanto sale che col sale ci danno le case e le strade che quindi sono tutte bianche, i deserti, le montagne dalle forme di animali, i contadini vestiti con abiti da fiaba». M. Antonioni, *È ancora possibile girare un documentario?*, in M. Antonioni, *Chung Kuo - Cina*, Torino, Einaudi, 1974 (a cura di Lorenzo Cuccu), pp. VIII-IX.

³ *Ivi*, p. IX.

⁴ G. Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Firenze, La nuova Italia, 1985, p. 116.

come sono», ovvero come «un grande repertorio di volti, di gesti, di abitudini»⁵. Per Lorenzo Codelli, i modi di rappresentazione scelti da Antonioni sono volutamente distanti da quelli adottati da altri registi o intellettuali occidentali in missione nel Paese di Mezzo.

À l'inverse de Carlo Lizzani, Joris Ivens, Simone de Beauvoir, Alberto Moravia, Roland Barthes et d'autres intellectuels occidentaux notoires, qui ne rapportèrent de leurs «voyages officiels» dans l'empire maoïste que ce qu'ils avaient rêvé d'y voir, Antonioni [...] enregistre sans embellir, sans juger, sans expliquer⁶.

Questo «spirito di servizio», sembrerà paradossale, si realizza anche quando i «nativi» prendono le sembianze poco simpatiche di quei funzionari di partito che, in modi gentili ma decisi, cercano di monitorare i movimenti del regista e controllarne l'agire. Nell'introduzione al volume Einaudi, il regista dedica alcune pagine anche alle difficili relazioni avute con i committenti cinesi. Stando alle sue parole, licenziate prima dello scoppio della campagna cinese contro il suo film, il primo contatto non è dei più fortunati:

Ci avevano detto all'Ambasciata di Roma che avremmo potuto proporre un itinerario. Così, al nostro primo incontro con i funzionari della televisione cinese a Pechino, abbiamo mostrato una carta geografica della Cina sulla quale erano segnate le tappe del nostro viaggio immaginario che doveva rimanere tale. Era infatti un itinerario ideale e quindi assurdo, che a percorrerlo avrebbe richiesto sei mesi. E questa fu la ragione che i cinesi addussero nel rifiutarlo. Ma non era la vera ragione. L'itinerario per noi era già stabilito ed era completamente diverso. Discutemmo tre giorni. Tre giorni interi chiusi in una sala d'albergo, seduti in poltrone disposto lungo le pareti, davanti a tavolini e tazze di tè che una ragazza passava a riempire di continuo. Il centro della sala, vuoto, era uno spazio immenso che metteva a disagio, come se i diecimila chilometri che separavano la Cina dall'Italia fossero concentrati tutti lì. Fuori c'era Pechino, la Cina, e io avevo una curiosità frenetica di cominciare a vederla, andarmene in giro, e invece dovevo star lì a respingere le loro proposte, farne altre, accettarne e così via, in una altalena estenuante di argomentazioni⁷.

Tuttavia, nonostante la frustrazione di una complessa negoziazione, il cineasta sembra comprendere la necessità di avere interlocutori che sappiano almeno rendere praticabile e percorribile un programma di lavoro che, se fosse stato realizzato come originariamente previsto, avrebbe richiesto sei mesi di riprese. Si aggiunga che, per sua stessa ammissione, il rito dialogico

⁵ Antonioni, *Chung Kuo - Cina*, cit., p. IX. Si tratta di una citazione tratta dal testo scritto per il documentario: «Quest'opera non pretende di spiegare la Cina – afferma la voce di commento calma e ponderata di Andrea Barbato – ma più semplicemente di osservare questo grande repertorio di volti, di gesti, di abitudini. [...] Sono loro, i cinesi, i protagonisti di questi nostri appunti filmati».

⁶ L. Codelli, *La Chine sans camélias*, «Positif», n. 579, Maggio 2009, p. 84.

⁷ *Ivi*, pp. XI-XII.

costituisce un modo di entrare in contatto diretto, diremmo *ex abrupto*, con quella «cinesità» tanto ricercata nei volti e nelle espressioni delle popolazioni *han*⁸, un rito verso il quale egli si muove secondo un profilo di accortezza e rispetto che lo induce ad accettare compromessi che probabilmente altri cineasti, con la sua medesima autorevolezza e fama, avrebbero rifiutato.

Mi è stato chiesto al ritorno se le autorità cinesi hanno limitato le mie possibilità di movimento, se mi abbiano imposto di vedere una realtà che coincide con gli schemi della loro propaganda. Un giornalista ha notato nel film che «mentre nelle scene organizzate i cinesi sorridono sempre, in quelle spontanee sono più seri, talvolta corruciati». È vero, anche se non sempre. Ma io non credo che il documentario sarebbe più vicino alla realtà se mancassero le scene organizzate. I bambini che cantano nell'asilo e tutto il resto della «rappresentazione» sono evidentemente l'immagine che i cinesi vogliono dare di se stessi, e non è un'immagine avulsa dalla realtà del paese⁹.

Il fatto che alcune sequenze siano «preparate» o «allestite» a favore di camera non sminuisce la determinazione del regista di rendere la popolazione cinese «protagonista» delle immagini del suo documentario né costituisce la dimostrazione di una sua condotta remissiva o troppo accondiscendente nei confronti del regime maoista. Semmai queste dichiarazioni sono la conferma di un modo di intendere la relazione con il prossimo che si traduce in un «venire a patti», uno «scendere a compromessi» necessario quando la realtà «altra» si rivela remota, impenetrabile, sconosciuta (sono alcuni degli aggettivi che la voce di commento del documentario utilizza quando si tratta di trarre il bilancio conclusivo del viaggio)¹⁰, in una parola irriducibile alle proprie attese e a quelle del pubblico europeo di riferimento.

Fu una battaglia aspra e cortese che non ebbe né vincitori né vinti. Ne venne fuori un compromesso. Il film che ho girato in Cina è il frutto di questo compromesso. Devo aggiungere che non sono così sicuro che un compromesso sia sempre riduttivo rispetto al risultato, prima di tutto perché quel risultato poteva anche essere frutto di una intuizione sbagliata e poi perché ai limiti imposti dal compromesso credo abbia corrisposto, nel mio caso, un maggior accanimento nel guardare, nel scegliere¹¹.

⁸ «Mi resi conto dopo che anche quella discussione e le facce dei miei interlocutori, le loro improvvise risate e il loro strano modo di reagire e accalorarsi, erano «la Cina», e che il labirinto verbale e talvolta pretesco nel quale mi sentivo smarrire era molto più «cinese» delle strade che mi aspettavano fuori, che infatti non sono molto dissimili dalle nostre. Solo dopo aver raggiunto una certa dimestichezza coi cinesi si può arrivare a interpretarne e intuirne, se mai possibile». Antonioni, *op. cit.*, p. XII.

⁹ *Ivi*, pp. X-XII.

¹⁰ «La Cina apre le sue porte ma è ancora un mondo remoto e in gran parte sconosciuto. Abbiamo potuto gettare qui poco più di uno sguardo. C'è un detto dell'antica Cina: «Puoi disegnare la pelle di una tigre / non le sue ossa / Puoi disegnare il viso d'un uomo / ma non il suo cuore». Antonioni, *op. cit.*, p. 71.

¹¹ *Ivi*, p. XIII.

Quest'ultimo passaggio del ragionamento di Antonioni – ovvero l'elogio del compromesso e la convinzione che si sia raggiunto un buon punto di equilibrio – potrebbe risuonare dissonante se si legge il testo alla luce della successiva storia ricettiva del film. In verità, nel febbraio 1974, quando viene editato il *commentaire* dall'Einaudi, Antonioni non conosce ancora i duri atti di accusa che in quelle stesse settimane il governo cinese inizia a manifestare nei confronti del suo film attraverso la stampa di regime. Nel momento in cui scrive questo breve saggio, Antonioni probabilmente è convinto di aver realizzato – e vedremo che in parte ha ragione – il migliore dei documentari possibili: quello che mira a essere, in un sol colpo, istituzionale (rispondente a una serie di attese di chi lo finanzia), etnografico (attento a restituire una realtà cercando di modificarla il meno possibile, anche nelle sue articolazioni auto-rappresentative), partecipativo (intento a coinvolgere le popolazioni visitate, a renderle protagoniste del proprio lavoro), realistico (nella misura in cui cerca di restituire le superfici di una data realtà).

In verità è difficile sostenere tale convinzione se si guarda alle prime reazioni suscitate dal documentario. Dopo una presentazione in pompa magna in TV nel gennaio del 1973 (viene lanciato dalla Rai come l'evento televisivo dell'anno e proiettato in tre puntate tra il mese di gennaio e quello di febbraio), *Chung Kuo - Cina* viene presto dimenticato in qualche scaffale delle teche Rai e raramente reinserito nei palinsesti (la successiva visione avverrà solo nel 1979, su Rai 2, in una versione per la prima volta a colori). Quando viene incluso all'interno del programma di qualche festival esso riceve un'accoglienza tiepida, se non negativa, da parte della critica. Non solo non si aggiudica alcun premio o riconoscimento nazionale e internazionale, ma come rammentato poc'anzi, dal gennaio del 1974 inizia a subire un boicottaggio da parte delle autorità politiche cinesi che ne modificherà, per molti anni, la storia fruitiva e la percezione pubblica. La scintilla scoppia con un articolo comparso su un quotidiano di Pechino che prende spunto dagli esiti «estetici» e «politici» del documentario per lanciare una violenta campagna di biasimo contro le potenze imperialiste e controrivoluzionarie dell'Occidente. Da quel momento in avanti, nel subcontinente fioriscono tazebao contro il film, vengono scritte canzoni di propaganda contro Antonioni e insegnate ai bambini nelle scuole, organizzate manifestazioni di massa e cortei di protesta, anche la

critica cinematografica europea prende posizione¹². Il regista diventa, in men che non si dica, uno dei più pericolosi nemici del popolo cinese, il suo nome è sulla bocca di settecento milioni di cinesi e non certo per i premi vinti in carriera o per la sua poetica dell'«incomunicabilità». Non contento delle azioni organizzate in patria, il governo cinese cerca anche di impedire la proiezione del film in occasioni pubbliche internazionali (anteprime, festival, ecc..), esercitando forti pressioni diplomatiche sui ministeri degli affari esteri dei paesi coinvolti, come avviene in Grecia, Francia, Finlandia e in altri paesi. *Chung Kuo – Cina* tra il 1974 e il 1975 è un *casus belli* diplomatico. Mette in difficoltà non solo il suo autore, ma anche coloro che hanno avallato e sostenuto il progetto, a partire dai dirigenti e programmatori della Rai.

Torneremo tra poco sulle ragioni di tali reazioni, ma qui occorre prima di tutto sottolineare che quella cinese, al netto delle battaglie tra fazioni interne al partito (attaccare Antonioni significava attaccare indirettamente il «padrino» dell'operazione, Zhou Enlai), è in fondo la più prevedibile e comprensibile tra tutte le reazioni, alla luce del tipo di prodotto confezionato da Antonioni¹³. Quello che sorprende di più è che il «miglior documentario possibile» riesce nel non facile intento di scontentare tutti, ma proprio tutti gli attori sociali coinvolti nella produzione e nella distribuzione del film. Oltre alle istituzioni cinesi, non sono certo entusiasti del lavoro il committente italiano, il pubblico nazionale e internazionale, la critica cinematografica, la pubblicitaria di regime cinese, le associazioni e i movimenti maoisti in Europa, in ultimo, lo stesso cineasta che lamenta le troppe difficoltà affrontate per portare a compimento la sua (s)commessa.

Si noti che neppure con il passare del tempo, e dunque con il depositarsi e lo scolorirsi delle intensità dialettiche riconducibili alle battaglie ideologiche di quegli anni, il film ha acquisito fisionomie meno controverse e instabili. Da una parte, abbiamo assistito alla progressiva rivalutazione dell'opera antonioniana in virtù del generale processo di auratizzazione del regista,

¹² A tal proposito si leggano i testi di Serge Daney, Gideon Bachmann, Jacques Aumont, Umberto Eco, indicati in bibliografia.

¹³ Non bisogna dimenticare che una reazione di biasimo riceveranno anche Ivens e Loridan quando qualche anno dopo presenteranno alcuni loro lavori che compongono la serie di *Yukong* alle autorità governative cinesi. In quel caso non si assiste a una battaglia culturale giocata in campo aperto, dunque non vengono espresse critiche ufficiali da parte degli organi di partito nei confronti del lavoro di Ivens/Loridan, ma egualmente vengono presentate alla coppia di cineasti franco-olandese una serie di richieste di modifica e «miglioramento» dei loro film per ripulirli di quei passaggi giudicati «ambigui» o troppo «timidi» nell'esaltazione della «Grande Rivoluzione Culturale Proletaria». Per un approfondimento sulle difficoltà incorse da Ivens e Loridan rimandiamo alla «mappa» del film presente nella sezione precedente del lavoro di ricerca.

all'interno del quale si è cercato di individuare e valorizzare i supposti caratteri di coerenza, le «cifre» e i contrassegni poetici che si vorrebbero presenti anche nel film cinese. Si sono, ad esempio, sottolineate le caratteristiche di «generosità» dell'operazione che oggi rendono alcuni brani del documentario particolarmente utili come testimonianza storica e come racconto civile: l'attenzione per i gesti della vita quotidiana, le riprese del ghetto di Shanghai, le allusioni a certe incongruenze del regime comunista. Dall'altra parte è anche vero che quanto emerso a proposito della Rivoluzione culturale, in modo particolare sui crimini commessi dai più alti funzionari di partito sotto la guida di Mao e del gruppo che lo affiancava (e in parte sostituiva) al potere¹⁴, rende le immagini di *Chung Kuo - Cina* complessivamente troppo edulcorate e benevole per essere «credibili», intendendo con questo termine una credibilità «sociale», formata a partire da uno sguardo retrospettivo e storicamente informato. A osservarlo oggi, il film appare straordinario proprio perché in alcuni passaggi pecca di un'ingenuità di sguardo tanto smaccata¹⁵ quanto illuminante, perché ci fa capire quante poche possibilità fossero date al viaggiatore (e per certi versi anche al cittadino cinese comune) per conoscere e comprendere ciò che accadeva nell'ex Celeste Impero e, di contro, quanto fosse facile aderire alle rappresentazioni del reale, levigate e ideologizzate, fornite dagli organi di propaganda. Insomma, dopo essere stato accusato ingiustamente di fascismo dai cinesi, Antonioni

¹⁴ Il riferimento è ai tanti «crimini» perpetrati dai principali quadri di partito ai danni degli oppositori e dei nemici politici, fatti che sono progressivamente emersi solo dopo la morte di Mao e l'arresto della Banda dei Quattro. Né Antonioni, né Ivens, né altri registi o intellettuali europei presenti nel subcontinente avevano possibilità di conoscere, almeno non nelle loro esatte e tragiche dimensioni, le pratiche dei campi di rieducazione (simili a quelli di concentramento) dove venivano imprigionati e spesso morivano coloro che erano sospettati di attività antigovernative, né quali fossero le reali conseguenze determinate dalla chiusura di intere filiere produttive o dal trasferimento coatto di giovani educati dalle città alle campagne, così come non era dato loro conoscere le sacche di estrema povertà che le politiche economiche del paese avevano di fatto contribuito ad allargare a dismisura. Per una rilettura degli anni della Rivoluzione Culturale si rimanda a: P. Clark, *The Chinese Cultural Revolution. A History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008; J. Yan, G. Gao, *Turbulent Decade. A History of the Cultural Revolution*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1996; F. C. Teiwes, W. Sun, *The End of the Maoist Era. Chinese Politics During the Twilight of the Cultural Revolution, 1972-1976*, Armonk (NY), M.E. Sharpe, 2007.

¹⁵ Scrive Federico Rampini: «Rivisto oggi colpisce e imbarazza per la sua acritica simpatia verso il maoismo. La scelta dei soggetti è quasi sempre apologetica, un'elegante traduzione della propaganda ufficiale: il patriottismo delle operaie in fabbrica, le sedute di dottrina rivoluzionaria, i canti e le gare dei bambini a scuola, il duro ma gratificante lavoro dei contadini nei campi, la giovane partorientista che subisce un cesareo senza anestesia [...] con un beato sorriso sulle labbra. I commenti trasudano ammirazione. [...] La grande assente in *Chung Kuo - Cina* è però la tragedia della Rivoluzione culturale. Nulla nel film lascia intuire ciò che stava accadendo davvero in quegli anni: l'uso golpista dell'esercito da parte di Mao per far fuori i moderati, le purghe di massa, le persecuzioni ideologiche, i processi sommari, le autocritiche umilianti in pubblico, i lager dedicati alla rieducazione, la chiusura delle università, gli studenti e i docenti mandati al confino nelle campagne». F. Rampini, *Il secolo cinese*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 54.

oggi potrebbe persino rischiare di essere accusato, seppur fuori tempo massimo, di essere di maoismo radicale¹⁶.

Quello mancato è un incontro riuscito

Sarebbe utile sapere chi ha deciso di consegnare un progetto televisivo così ambizioso, politicamente delicato, logisticamente complesso come *Chung Kuo - Cina* nelle mani di Antonioni e non di altri cineasti più «ortodossi» e vicini alla causa maoista. È, infatti, da questa prima disposizione che si è poi ingenerata la serie d'incomprensioni che segnerà la storia fruitiva della pellicola. Le informazioni a disposizione non sono chiare. Due studiosi come Carlo Di Carlo e Lorenzo Cuccu¹⁷, vicini al regista ferrarese, affermano che sono state le istituzioni cinesi, probabilmente nella persona di Zhou Enlai o in quella di qualche suo stretto collaboratore, a preferire il suo nome all'interno di una rosa più ampia redatta dai dirigenti della RAI. Antonioni, dal canto suo, in alcune interviste, si limita a ricordare di essere stato coinvolto solo in un secondo momento in un progetto nato dalla collaborazione tra la televisione italiana e l'Ambasciata cinese a Roma, non rivendicandone in alcun modo la paternità¹⁸. È indubbio che chiunque sia il responsabile della scelta, quest'ultima è il frutto di un'assenza d'informazioni e di poca consapevolezza delle sensibilità in gioco¹⁹. Se sono stati i dirigenti cinesi ad avvallare il progetto,

¹⁶ Sul ruolo complesso giocato dagli intellettuali europei nella diffusione delle tematiche care alle autorità centrali cinesi in Europa i lavori da consultare sono: P. Hollader, *Political Pilgrims. Western Intellectuals in Search of the Good Society*, New Brunswick, Transaction, 1997 (edizione aggiornata); A.-M. Brady, "Red and Expert. China's Foreign Friends in the Great Proletarian Cultural Revolution 1966-1969", in Woei L. C. (a cura di), *China Great Proletarian Cultural Revolution. Master Narratives and Post-Mao Counternarratives*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2002, pp. 93-138.

¹⁷ C. Di Carlo, L. Cuccu, "Il cinema di Antonioni", in C. Di Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro, 2002, p. 35.

¹⁸ G. Bachmann, *Antonioni after China. Art versus Science*, «Film Quarterly», Vol. XXVIII, n. 4, Estate 1975, p. 29.

¹⁹ Per individuare le difficoltà potenziali che avrebbe potuto ingenerare il coinvolgimento di Antonioni sarebbe stato sufficiente confrontare il suo profilo intellettuale e registico con quello di Ivens, anche lui coinvolto in un progetto di documentario da Zhou Enlai, anche lui di stanza a Pechino e dintorni agli inizi degli anni Settanta (anche se non si registra alcun incontro tra i due cineasti e le loro troupe). Elenchiamo – seppur rapidamente – alcuni di questi elementi di disparità. L'Ivens di *Comment Yukong* ad esempio conosce bene il paese per averci soggiornato più volte in passato (nel 1939 realizza *The Four Hundred Million*, nel 1958 i due cortometraggi *Six Hundred Million With You* e *Before Spring*), è abituato a realizzare documentari di forte impatto sociale e politico, lavora spesso in gruppo o all'interno di collettivi e dunque sa negoziare con diversi interlocutori i processi di lavoro che intende mettere in atto, partecipa da anni alle battaglie del comunismo (non solo in Cina, ma anche nel vicino sudest asiatico o a Cuba). Ciò non gli impedirà di avere diversi problemi nella realizzazione del suo ciclo di documentari, ma almeno non verrà attaccato per aver realizzato prodotti considerati scorretti e offensivi dal governo. L'Antonioni che atterra a Pechino nel maggio del 1972, invece, non gira documentari da più di vent'anni (i suoi ultimi lavori di non fiction risalgono al periodo del

sicuramente lo hanno fatto senza prendere visione dei film precedenti del regista ferrarese come *Blow Up* e *Zabriskie Point*, dai quali si poteva facilmente evincere l'inopportunità del suo coinvolgimento, anche solo per la lontananza di sensibilità estetica/visiva/figurativa rispetto ai canoni delle rappresentazioni rivoluzionarie. Quand'anche la scelta fosse stata di pertinenza dei produttori italiani o dei loro consulenti, anche qui constatiamo una certa incoscienza circa le situazioni storiche e i processi in atto intanto perché Antonioni non ha mai abbracciato la causa comunista e in seconda battuta perché già si erano registrate difficoltà nelle relazioni tra i due paesi con la precedente esperienza cinese di Lizzani, una quindicina di anni prima, un cineasta di ortodossia comunista che, nondimeno, aveva avuto grandi difficoltà nel completare il suo progetto documentaristico a causa di divieti e obblighi imposti dai censori mandarini²⁰. Come ebbe a scrivere Umberto Eco in un celebre articolo uscito all'indomani della proiezione del film alla Mostra del Cinema di Venezia,

si doveva pensare [prima] che questo film non avrebbe potuto restare un'opera d'arte e avrebbe subito acquistato il peso di una nota diplomatica – in cui ogni parola va soppesata con sospetto²¹.

Qualunque sia stata la dinamica del processo decisionale, quel che è certo è che Antonioni è stato scelto per la sua riconoscibilità internazionale, per la caratura, la nomea, la posizione di autore (tendenzialmente) di sinistra. Ciò che qui si vuol segnalare è che con tutta probabilità è la spiccata identità autoriale di Antonioni ad aver generato le divergenze di opinioni e di priorità tra i committenti cinesi e lo stesso regista. Divergenze così profonde e foriere di successivi contraccolpi discorsivi da assegnare a questo incontro mancato pertinenze e intensità significanti valide anche per il nostro studio. La situazione in cui si cala il regista ferrarese non è semplice. Il contesto politico controverso, segnato da un regime dittatoriale in difficoltà, dentro il quale si combattono guerre

dopoguerra, con *Ragazze in bianco* del 1949, *La villa dei mostri* e *La funivia del Faloria* del 1950), non ha mai visitato prima d'allora il Paese di Mezzo, è campione di un cinema autoriflessivo, personale, attento alle sfumature della psiche umana, dunque poco propenso a cogliere i movimenti delle masse e i processi collettivi; è abituato a costruire i propri film in piena autonomia e con un'attenzione maniacale per ogni fase della creazione cinematografica; *last but not least*, non può essere annoverato tra i cineasti militanti e ideologicamente schierati a favore del comunismo, del maoismo e delle sue esacerbazioni più recenti.

²⁰ Sulle difficoltà affrontate da Lizzani durante la lavorazione de *La muraglia cinese* si vedano soprattutto: C. Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 168-173; P. M. De Santi, "Il comunismo in contropiede. La muraglia cinese" in V. Zagario (a cura di), *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*, Venezia, Marsilio, 2010.

²¹ U. Eco, "De Interpretatione, ovvero della difficoltà di essere Marco Polo" in Id., *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, Bompiani, Milano, 1976, pp. 178-185.

intestine di potere in vista della successione di un leader ormai anziano, determinano i margini di libertà di Antonioni in Cina e soprattutto influenzano la successiva ricezione cinematografica. Nondimeno i caratteri di «non reciprocità» tra le parti che si stabiliscono ogni qual volta si percorrono gli impervi itinerari della rappresentazione delle culture «altre» qui si accentuano per un'altra ragione, parzialmente indipendente dalla natura ideologica della disputa: con Antonioni, rispetto a Marker, Pasolini, Rossellini, Malle o Renoir, i «nativi» (o almeno coloro che si ergono a loro rappresentanti) sembrano finalmente partecipare ai processi di negoziazione della propria immagine, «dicono la loro» prima e dopo la realizzazione del documentario (non ancora durante), imponendo la presenza di un soggetto nuovo, solitamente silente, senz'altro scomodo, portavoce, seppur parziale e condizionato politicamente, di un'«alterità» che – in modi simili a quanto praticato dalle piccole comunità indigene visitate e studiate dagli etnografi in giro per il mondo – afferma una propria irriducibilità ai paradigmi e alle volontà del viaggiatore europeo. Cercare di capire le ragioni del *non incontro* è dunque utile per far luce su alcuni aspetti di continuità e unità delle esperienze odepatiche in corso, anche oltre i confini un po' stretti dell'esperienza cinese di Antonioni.

Alice Xiang, in un recente studio comparso sulle colonne della rivista *Senses of Cinema*, sostiene che la maggiore distanza tra i due principali soggetti in gioco – le autorità governative cinesi da una parte, Antonioni e i suoi collaboratori dall'altra – dipenda dall'interesse degli uni per gli esiti del progetto (i contenuti, le immagini, il senso finale, il messaggio) e degli altri per il processo che esso innesca (il viaggio, l'esperienza, lo sguardo curioso e partecipe, i sentimenti provati)

Hysterical rhetoric aside, the divergence between what Antonioni had filmed and what the Party had assumed he would film was a truly serious and *sincere* divergence — sincere in that Mao, his wife Jiang Qing and co. were genuinely incensed by the end result, whilst Antonioni for his part genuinely thought he had filmed it “with love” and affection for China and its people²².

La posizione di Xiang, che si articola su ragionamenti che potremmo definire di buonsenso (i cinesi che guardano al risultato finale, il regista italiano che si accontenta di vivere l'esperienza dell'«alterità» con «amore» e «simpatia»), è insoddisfacente. La ricerca di un messaggio di fondo, la cura nel confezionamento del prodotto, l'importanza di assegnare un preciso significato alla singola

²² A. Xiang, *When Ordinary Seeing Fails. Reclaiming the Art of Documentary in Michelangelo Antonioni's 1972 China Film Chung Kuo*, «Senses of Cinema», n. 67, Luglio 2013. <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/when-ordinary-seeing-fails-reclaiming-the-art-of-documentary-in-michelangelo-antonionis-1972-china-film-Chung-Kuo-Cina/> (ultima visita: 14 novembre 2013).

immagine sono determinazioni che appartengono – eccome – al lavoro di Antonioni. Lo confermano, giusto per fare qualche esempio, il modo articolato e raffinato con cui sul banco di montaggio egli predispone gli episodi, le spiegazioni che perfeziona nella scrittura del commento extradiegetico, il piacere di soffermarsi con lo sguardo della macchina da presa su certe situazioni ritenute emblematiche (il villaggio di montagna, gli acrobati, le bellezze di Nanjing). La «simpatia» con cui il regista osserva la realtà cinese è forse un filtro scopico fin troppo benevolo e deformante, ma non è un ostacolo alla costruzione di percorsi di senso rigidi e precisi, il tutto indipendentemente dal fatto che possano essere condivisi o meno dai propri committenti. C'è dunque qualcosa di più in questo gioco dialogico mancato.

Umberto Eco, nel saggio poc'anzi citato, sostiene che tali difficoltà relazionali tra le parti dipendano da una mancata comprensione sul piano comunicativo e semiotico. Impossibile, a suo dire, che ci si possa intendere se le civiltà che si confrontano assegnano alle realtà con le quali si relazionano valori e funzionalità diverse, se non condividono le medesime sovrastrutture simboliche con cui filtrano e decodificano fatti, situazioni, evenienze, se non conoscono i rispettivi paradigmi che guidano l'attività interpretativa.

Il caso *Cina* ci ricorda che quando il dibattito politico e la rappresentazione artistica coinvolgono su scala mondiale culture diverse, arte e politica sono mediate anche dall'antropologia e pertanto dalla semiologia. Non si può intavolare un dialogo su identici problemi di classe tra culture diverse se non si è risolto il problema delle sovrastrutture simboliche attraverso le quali civiltà diverse si rappresentano gli stessi problemi politici e sociali²³.

Se il merito della posizione di Eco è di portare il discorso sopra la natura «antropologica» del confronto semiotico, anche in questo caso rinveniamo nel ragionamento un elemento di debolezza: la convinzione, quasi fideistica, che i processi intersemiotici possano essere produttivi, in particolari condizioni, tanto da indurci a credere che i problemi di comprensione culturale, essendo dipendenti da forme e pratiche della traduzione di codici e strutture simboliche, possano agevolmente risolversi con una maggiore mediazione, un confronto più franco, con una più spiccata volontà di comprensione reciproca²⁴. Sappiamo, dai testi riportati qualche pagina sopra, che diversi tentativi di

²³ Eco, *op. cit.*, p. 180.

²⁴ Eco poco dopo afferma: «La responsabilità maggiore è dell'Associazione Italia Cina il cui compito sarebbe proprio quello di mediare queste incomprensioni, favorendo anche su di un piano di “traduzione da cultura a cultura” la causa

confronto e di negoziazione sono stati messi in atto, anche con una certa fatica, da Antonioni. Se egli arriva a dichiarare che «tutto quello che ho fatto in Cina è stato fatto in totale accordo con le persone che erano lì ad accompagnarmi [...] non ho mai fatto nulla di non consentito e non ho mai girato se loro non erano presenti»²⁵ significa che non è l'assenza di una fase di negoziazione, di compromesso e di volontà di accordo ad aver causato l'innescarsi del malinteso.

Possiamo affrontare in termini più pertinenti la fatica del confronto ritornando, una volta ancora, sui modi e gli atteggiamenti con cui l'Antonioni-viaggiatore decide di relazionarsi con una realtà che non conosce. In un'intervista rilasciata al *Guardian* nel 1975 egli racconta:

Cercando il volto di questa nuova società, ho seguito la mia tendenza naturale a concentrarmi sugli individui e a mostrare l'uomo nuovo, piuttosto che le strutture politiche e sociali che la rivoluzione cinese ha creato. Per comprendere queste strutture bisognerebbe restare nel paese molto più a lungo. Queste cinque settimane mi hanno permesso solo di dare un *rapido sguardo*; come viaggiatore ho visto le cose con l'occhio del viaggiatore. Ho cercato di portare con me lo spettatore del film, di portarlo, per così dire, per mano, e di farmi accompagnare da lui in questo viaggio. Inoltre le strutture politiche e sociali sono delle entità astratte che non si possono esprimere facilmente in immagini. Si sarebbero dovute aggiungere parole a quelle immagini, ma quello non era il mio ruolo. Non ero andato in Cina per comprenderla, ma solo per vederla. Per guardarla e per registrare quello che passava sotto i miei occhi²⁶.

In questa dichiarazione, il cineasta ferrarese confessa di essersi comportato alla stregua di un qualsiasi viaggiatore che si trova a gestire una vacanza (nel senso etimologico del termine: vacante, mancante, vuoto di impegni e di conoscenze): vi si immerge probabilmente con entusiasmo, ma accontentandosi di una libertà di movimento limitata, registrando le prime impressioni visive senza approfondire il contesto complessivo del sito esplorato, guardandosi intorno per osservare, fotografare, catturare quante più *tranche de vie* il viaggio gli consente di afferrare. In tal modo egli rimarca due aspetti dell'avventura che ci paiono decisivi anche per comprendere l'orizzonte di relazionalità che praticano altri film modernisti: la priorità data all'individuo, all'«uomo nuovo», quasi in senso umanista e rinascimentale, con una considerazione strumentale dell'organizzazione sociale in cui è incardinato; la convinzione, nelle condizioni in cui si trova a operare, di doversi

della comprensione tra i popoli [...] Se ci fossero state acconce mediazioni, si sarebbero potuti chiarire equivoci più grossolani». *Ivi*, p. 184.

²⁵ G. Bachmann, *Talking with Michelangelo*, «The Guardian», 17 febbraio 1975 (tr. it. *Da «Cina» a «Professione reporter»* in M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 291).

²⁶ Bachmann, *Talking with Michelangelo*, cit. p. 289.

accontentare di lanciare un «rapido sguardo» su ciò che si trova innanzi agli occhi della sua cinepresa, senza per forza capire e comprendere ciò che viene registrato.

Non sfuggirà che concentrarsi, in Cina, sulla condizione e i bisogni degli individui significa adottare un atteggiamento che si mette in contrapposizione con un sistema culturale (prima ancora che sociale e politico) che dà sempre precedenza alle esigenze della collettività (stato, partito, villaggio, famiglia) rispetto a quelle dei suoi singoli componenti. In seconda battuta, affidarsi allo sguardo rapido, all'occhiata veloce, comporta il fatto di dover/voler credere, in qualche modo, alle verità che la macchina da presa sa registrare, indipendentemente dalla consapevolezza che guida l'agire di chi l'accende, la impugna, la controlla. Calata nel contesto del regime comunista cinese, questa convinzione fideistica nei confronti della forza significativa dell'immagine in sé (non preparata, non allestita, non canonizzata) non può che produrre forti conflittualità in un paese in cui, giova ricordare, in quello stesso periodo sono chiuse le scuole di cinema, vietate le produzioni di film (anche di propaganda), ridotti gli spazi di diffusione delle immagini, comprese le possibilità di realizzazione di ogni artefatto culturale, perché non in grado di garantire un sufficiente asservimento agli obiettivi e alle pratiche rivoluzionarie della Banda dei Quattro.

Da queste due determinazioni (centralità dell'uomo, fiducia nelle immagini) ne emerge una terza, dal valore di sintesi: il «nativo», per Antonioni – ma il discorso è valido anche per i film di Pasolini, Malle, Rossellini, Duras, Resnais, Herzog e molti altri – viene messo al centro della rappresentazione per le sue caratteristiche di superficie mostrativa, per il suo essere perimetro-corpo, volto-simbolo, maschera-rito e, in seconda battuta, perché rappresenta la principale certezza del valore probatorio dell'immagine cinematografica, il principale baricentro propositivo di senso, in quanto parla per sé, si offre al piacere della visione indipendentemente da come è collocato nella narrazione e da quali sono i significati che si suppone esso possa veicolare nel momento della sua registrazione su pellicola. Si noti che l'attenzione di Antonioni per le attività comuni dei cinesi e la decisione di cercare di catturare, di tanto in tanto, durante il viaggio, piccoli sketch di vita quotidiana (due bambini che trasportano un gruppo di oche, un signore che mangia un gelato, una coppia che si apparta durante la visita a un monumento, il neonato che piange e mette in difficoltà i nonni che lo accudiscono, ecc...) accentuano, invece che attenuare, l'approccio mostrativo e di superficie al reale, dal momento che è il valore naturale e spontaneo del gesto in sé, la sua bassa

densità narrativa, il suo statuto testimoniale a strappare un'attenzione, un sorriso, un coinvolgimento nello spettatore, pronto in men che non si dica ad apprezzare il successivo.

Se la convinzione della centralità mostrativa dei nostri film è già stata espressa in altre parti della tesi, qui è bene ritornarvi sopra perché *Chung Kuo - Cina* è uno dei casi dove si possono percepire meglio i perimetri e le fisionomie di un processo e di un'attitudine che si rivelano, alla fine dei conti, persino parossistici se applicati alla realtà cinese. Contrariamente a quanto si può pensare, il film di Antonioni ci fa capire che esiste una vicinanza inaspettata tra le pratiche della rappresentazione modernista dell'«alterità» e le forme di controllo che un'autorità come quella cinese adotta per imporre una certa rappresentazione del sé e della propria identità. Come sarà facile notare osservando fotografie, poster, locandine, opere modello realizzati in quegli anni dalla propaganda comunista cinese, la rappresentazione dell'individuo – sia esso soldato, contadino, operaio, studente – passa attraverso l'accentuazione dei suoi caratteri di superficie: il volto raggianti, la divisa ben piegata, la postura tronfia, i colori dei vestiti accesi²⁷. Si tratta di conformazioni più o meno stereotipate di personaggi-funzione che veicolano, attraverso la loro manifestazione esteriore, verità e coscienze rivoluzionarie perfettamente interiorizzate. Il diritto dell'individuo di accedere all'«iconosfera» gestita dalla propaganda maoista passa, in altre parole, attraverso il suo funzionalizzarsi in un perimetro-corpo, in un immagine-facciata che si de-narrativizza, si astrae dal fenomenico e diventa valore in sé, tale da poter simboleggiare una collettività.

Quest'approccio, a ben vedere, non è poi così lontano da quello che informa la realizzazione dell'immagine dell'«altro» nel film Antonioni e non solo nel suo. In *Chung Kuo - Cina* l'immagine assertiva di una verità rivoluzionaria diventa l'immagine asservita a una verità quotidiana che cerca conferme, sempre e comunque, nella ripresa dei volti degli studenti, degli operai e delle contadine del grande subcontinente. Le inquadrature, seppur costruite secondo canoni visivi e logiche figurative opposte rispetto a quelle del realismo socialista (e sue successive radicali evoluzioni), vengono incaricate anch'esse di assorbire, indipendentemente dal loro reale valore di «calco», significati funzionali alle convinzioni espresse da un'autorità (registica) attraverso la sua voce narrante. Vediamo ad esempio un uomo che mangia un gelato in un teatro, una coppia di ragazzi

²⁷ Sulle forme propagandistiche del cinema e degli altri media durante la Rivoluzione culturale si veda P. Clark, *Film-making in China. From the Cultural Revolution to 1981*, «The China Quarterly», n. 94, Giugno 1983, pp. 304-322. Si veda anche Id., *Chinese Cinema. Culture and Politics Since 1949*, Cambridge, CUP Archive, 1987, pp. 125-153.

che si apparta durante la visita alla Città proibita, un gruppo di pensionati che gusta una tazza di tè e fatica non poco a gestire un bambino che piange, un'operaia di una fabbrica che nel tempo libero cuce a macchina in una casa umile. Nulla ci viene detto e nulla sappiamo sulla vita reale (o narrativizzata) di queste figurine – di questi stereo-tipi direbbe Dyer – che riempiono il grande schermo. Non sappiamo se l'uomo attende qualcuno, se la coppia di ragazzi è fidanzata o no, se i pensionati sono a loro agio nel badare ai nipotini, se l'operaia è felice di cucire oppure se la visita di una troupe di stranieri la costringe in un'attività che avrebbe volentieri evitato. Sono solo alcuni esempi tra i molti qui convocabili per comprendere come molte delle sequenze «ordinarie» realizzate da Antonioni, quelle che ora più colpiscono lo spettatore per il loro valore testimoniale²⁸, sono funzionali a un certo discorso in quanto immagini neutre, anonime, ripetute, sopra le quali si possono proiettare, come fasci di luce oggettiva, determinati significati universalizzanti (universalmente validi per un'intera popolazione) e prospettive di lettura personali.

In questo caso, Antonioni intravede in queste *tranche de vie* l'evidenza di una popolazione (una collettività) dall'indole umile, serena, riservata, decorosa. E la voce narrante, qualora non ce ne accorgessimo da soli, ce lo rammenta con una certa assiduità, come in questi passaggi del testo di commento:

«Gli abitanti di Pechino sembrano poveri, ma non miserabili. Senza lusso e senza fame. [...] Apparentemente non c'è ansia né fretta»; «Oltre alla gentilezza e all'intelletto sottile, i cinesi hanno anche un'altra virtù: la ghiottoneria»; «Città austera, capitale anche della Rivoluzione, Pechino concede poco al colore. I costumi sono parsimoniosi. Ci si sente contagiati da virtù da tempo dimenticate come il pudore, la modestia, lo spirito di rinuncia».

Se Umberto Eco, nel suo *De Interpretatione*, non ha torto nel rimarcare il fatto che l'impiego di termini come povertà, umiltà, modestia, parsimonia, serenità, ecc., non può che suonare offensivo alle orecchie di istituzioni impegnate, almeno a parole, a realizzare una società più ricca, convinta dei propri mezzi, vitale, popolare, determinata a raggiungere la giustizia rivoluzionaria, noi qui preferiamo rimarcare – pur nella diversità radicale tra le posizioni espresse – la vicinanza e la comunità di intenti che esiste nel voler ricondurre il materiale audiovisivo registrato a un'immagine virtuale dell'«alterità» precostituita, premasticata e fondamentalmente pacificata (almeno rispetto

²⁸ Sulle reazioni del pubblico cinese contemporaneo, colte in occasione della proiezione di *Chung Kuo - Cina* si veda Alice Xiang, *op. cit.*

agli obiettivi di partenza) da parte di entrambe le autorità in campo. Il fatto che le due strategie rappresentative siano in antitesi è da questo punto di vista secondario. Anzi, la battaglia ideologica lanciata dalla propaganda cinese ha il merito di fare emergere con maggiore nitidezza la forza e la consistenza della posizione antonioniana.

Possiamo ipotizzare, allora, che la conflittualità che emerge tra l'autorità governativa e l'autorità cinematografica sia così intensa perché è condiviso il campo dentro cui giocare la partita del proprio «arbitrio» rappresentativo. Condividere un luogo di scontro significa conoscere alcune regole del gioco, praticare un pur minimo linguaggio comune, assegnarsi una riconoscibilità reciproca. Dunque né ignorarsi, né non comprendersi. Tutt'altro. Leggere *A Vicious Motive, Despicable Tricks - A Criticism of Antonioni's Anti-China Film Chung Kuo*²⁹, l'articolo del quotidiano «Renmin Ribao» che di fatto dà il via alla campagna di biasimo contro il regista³⁰ è in tal senso un esercizio utile e illuminante perché si scoprirà che il testo licenziato dal giornale di regime, al netto di alcune asserzioni di vuota propaganda rivoluzionaria che introducono e chiudono il pezzo, presenta un'articolata e precisa analisi filmica, molto più precisa di molte altre che si possono trovare nelle riviste italiane o europee. La prima parte è dedicata alla fragilità e opinabilità dei commenti della voce narrante, la seconda invece scende nello specifico tecnico e attacca il regista, ad esempio, per la rappresentazione «grottesca» del ponte di Nanchino, ovvero per le riprese realizzate con esagerate angolazioni e in condizioni atmosferiche sfavorevoli (nebbia, smog) che non permettono alle immagini del film di restituire l'esatta proporzione delle sue forme; poi biasima l'utilizzo di una fotografia dai colori spenti, l'accostamento contrappuntistico di una canzone rivoluzionaria con le immagini di una porcilaia, e ancora l'uso di piani ravvicinati per sottolineare i materiali scadenti (di recupero) con cui è costruita una fabbrica di Shanghai, l'uso di una colonna sonora che si serve di musiche di accompagnamento che non appartengono alle tradizioni rivoluzionarie. Sono dunque anche gli elementi della morfologia filmica (le associazioni tra immagini e suono, l'angolazione delle riprese, la scelta degli obiettivi fotografici, l'impiego delle camere nascoste, ecc.) a destare scandalo, a produrre incomprensione nello spettatore (governativo) cinese, statuendo però in filigrana una

²⁹ Nel 1974 l'agenzia di stampa del Ministero degli affari esteri cinesi ha pubblicato una traduzione dell'articolo ormai quasi del tutto introvabile. Esiste una versione online della stessa pubblicazione a questo indirizzo http://greg.org/archive/2007/07/21/comrades_join_me_in_a_relentless_exposure_of_michelangelo_antonionis_despicable_tricks.html (ultima verifica 14 novembre 2013).

³⁰ Si vedano i riferimenti presenti nella «mappa» dedicata al film nella sezione precedente del lavoro.

medesima consapevolezza sull'importanza che i significanti giocano nell'articolazione di un film. Comprensione che d'altronde è confermata indirettamente dallo stesso Antonioni che, nell'intervista al Guardian citata poc'anzi, dimostra di ricordare perfettamente tutte le critiche che gli vengono mosse, negandone alcune e ammettendone indirettamente altre, e dunque entrando nel merito di un discorso di confronto o scontro tra le parti³¹.

Se si è disposti ad accogliere questa prospettiva un po' provocatoria e un po' irrispettosa (dell'autorità antonioniana) si scoprirà che il malinteso, l'incomprensione, il fraintendimento sono in realtà processi inevitabili, forse inconsapevolmente voluti, certamente necessari per rafforzare opinioni e statuire identità di sguardo più marcate. Utilizzando un gioco di parole, potremmo affermare che l'«incontro è mancato» e, nello stesso tempo, potremmo asserire che «proprio perché mancato è anche riuscito», nella misura in cui allarga il campo di discorsività sulla pellicola negli anni a venire (consentendo di innestare su di esso nuove letture e nuove interpretazioni come quelle di Sontag, Eco, Daney, Chatman, King, Barker e altri)³², istituisce e perimetra le autorità che si danno battaglia, stabilisce un nesso inscindibile tra le limitate possibilità di movimento della macchina da presa (il rapido sguardo, l'attenzione al bozzetto, la ricerca della «realtà visibile») e il bisogno di negoziare non l'altrui ma la propria «alterità», ovvero la presenza e il collocamento in un luogo «altro» (lo stare in «quel» posto e non in un altro, l'affermare di esserci in una certa maniera, con un determinato obiettivo, ecc.).

Quest'ultimo concetto è forse il più difficile da impiantare nel ragionamento che stiamo portando avanti e merita di essere precisato. Il vincolo di movimento in cui è costretto il regista è funzionale al taglio del film perché giustifica un processo di lavoro che si deve accontentare di restituire le superfici di visibilità del reale (senza poter approfondire, senza avere la possibilità di relazionarsi troppo con essa) e perché rende ineluttabile uno sguardo parziale, emarginato, non libero, ignorante (nel senso che ignora). Osservato il film da questa prospettiva, si può meglio comprendere il ruolo strategico assunto dalla voce narrante, in particolar modo quando sottolinea

³¹ Si veda, nell'intervista citata di Bachmann, la precisione con cui Antonioni riporta le critiche ricevute, relativamente a certi modi di riprendere il paese (ad esempio il ponte di Nanchino) a cui risponde evidenziando le difficoltà in cui si è imbattuto. Cfr. Bachmann, *Talking with Antonioni*, cit., p. 290.

³² Per una panoramica sulle pubblicazioni dedicate a *Chung Kuo - Cina* si rimanda, come in altre occasioni, alla bibliografia in appendice al volume.

gli obblighi a cui la troupe ha dovuto sottostare per poter immergersi nella vita quotidiana cinese: il divieto di filmare la casa di Mao, di fermarsi a riprendere un mercato clandestino, di mostrare una nave da guerra cinese, di visitare un villaggio senza la presenza ingombrante di qualche responsabile del partito, la decisione di registrare alcune momenti di vita pubblica con una camera nascosta (una *candid camera*) per eludere il comportamento affettato di chi è consapevole della presenza di una troupe che sta lavorando. In queste determinate condizioni di limitatezza l'istanza narrante (l'autorità extradiegetica che allestisce il film e che per comodità chiamiamo Antonioni) è nella condizione perfettamente lecita di non capire e può persino dichiararlo apertamente in alcuni passaggi del commento orale. Essa si trova nella posizione (la marginalità) per far credere (l'autorità) che le immagini mostrate non abbiano un senso predeterminato a monte, rendendole – nella loro parzialità – più vere, più credibili, più testimoniali ma, come abbiamo visto poco sopra, più irreggimentabili in un percorso ermeneutico preconfigurato.

Si noti che tale condizione di marginalità e ignoranza è comune a tutte le esperienze in terra straniera, insita in ogni episodio odepotico e anticipiamo che sarà una delle materie d'indagine di uno dei prossimi capitoli (cfr. cap. 17) laddove cercheremo di valutare la portata etnografica delle nostre rappresentazioni. Qui sottolineiamo tale aspetto perché sono parzialmente diverse le modalità con cui l'autorità etnografica di Antonioni si colloca nella battaglia rappresentazionale, costretta a strategie di differenziazione da un'altra autorità, quella dei «nativi» qui rappresentati dalla committenza cinese, che in modi a dir poco scomposti chiede di entrare nella dinamica relazionale e negoziale e di giocare un proprio ruolo. Una collocazione che sarà il focus dell'ultima parte del paragrafo.

L'autore e l'autorità

Nell'avviarci verso la fine di quest'argomentazione, è necessario introdurre un nuovo dato di fatto che sta alla base delle polemiche innestate da *Chung Kuo* e che si lega a quanto poc'anzi accennato. Se a girare il documentario Rai non fosse stato Antonioni ma un qualsiasi altro regista televisivo italiano, probabilmente nessun fronte polemico sarebbe stato aperto né da parte delle autorità cinesi né da parte della critica cinematografica. Lo conferma, indirettamente, il destino occorso ai pochi documentari che sono stati realizzati da troupe europee o nordamericane, proprio

in quel medesimo periodo (primi anni Settanta) in Cina e che sono stati pressoché ignorati da stampa, autorità politiche, pubblico pagante. Ci stiamo riferendo a pellicole oggi misconosciute come *Images de Chine* di Marcel Carrière (Canada, 1974), realizzato nell'estate del 1973 in quattro città cinesi (Pechino, Shanghai, Shenyang e Guangzhou) e incentrato sulla vita di alcuni lavoratori; come *The Other Half of the Sky: A China Memoir* di Shirley MacLaine (Usa, 1975), documentario firmato dalla celebre attrice hollywoodiana che visita insieme a un gruppo di donne americane – e dietro la rassicurante scorta di guide ufficiali – altre quattro metropoli cinesi (Pechino, Shanghai, Guangzhou e Hangzhou); come *The Awakening Giant: China* di Jens Bjerre (Danimarca, 1970) 4000 mila chilometri di viaggio documentato con una camera 16 mm. dai confini russi fino ad Hong Kong; o come *Chine* di Gerard Valet e Henri Roanne (Belgio, 1971), reportage di viaggio di una troupe della televisione belga al seguito della nazionale americana di tennistavolo in tournée in Cina, la quale, in un altro epico itinerario di quasi settemila chilometri, cattura immagini del Paese di Mezzo da Shanghai a Nanchino, da Pechino a Xi'an fino Yan'an. In molti di questi lavori non ritroviamo soltanto alcune delle città visitate da Antonioni (a dimostrazione che sussistono itinerari prestabiliti o usuali per attraversare il paese), ma spesso anche le medesime circostanze narrative. Una su tutte: la MacLaine, come Antonioni, in una delle prime sequenze di *The Other Half of the Sky: A China Memoir* filma un parto cesareo dove si pratica l'anestesia con l'agopuntura.

Supposons un instant qu'Antonioni n'ait pas été ce monstre anti-chinois, «en mal d'images» diffamatoires. Il se pose alors une question comme celle-ci : quelles images puis-je ramener de Chine, telles qu'elles puissent satisfaire les autorités chinoises (qui m'ont invité) et telles qu'elles révèlent au public occidental (qui, seul, verra le film) quelque chose de la Chine, quelque chose qu'il ignore ou qu'il sait mal ? La césarienne c'est peut être *une réponse*. Elle joue en effet sur deux tableaux. Pour les Chinois, elle illustre une indéniable réussite de la médecine populaire : succès de l'acupuncture, succès aussi de l'idéologie «servir le peuple» dans la médecine. De cette image (une naissance qui, au lieu d'être traumatique, se déroule avec tant de soin, de précision, en toute lucidité en toute confiance) les chinoises peuvent à bon droit être fières. *Elle fait pour eux preuve*.

Pour nous (l'autre tableau) cette image joue aussi positivement, mais pour des raisons sensiblement différentes. C'est qu'elle montre – mieux que tout discours – que le rapport que les Chinoises entretiennent à leur corps est pour le moins très différent de celui qui existe dans un société judéo-chrétienne et capitaliste comme la nôtre. L'angoisse de l'éventrement, du dedans et du dehors, de la honte et de la faute, y est introuvable. Il s'agit

d'autre chose (de quoi ? on ne sait, mais il suffit que la question ait lieu). Cette image pour nous joue comme révélateur. *Elle fait pour nous vérité (notre vérité)*³³.

Le parole che Serge Daney licenzia a proposito della sequenza del parto presente in *Chung Kuo - Cina* sono confermate e in parte smentite da altre occorrenze «esterne», quella di Mclaine e quella di altri film³⁴. Se è vero che la scelta di mostrare un'operazione fatta con l'agopuntura può rappresentare un buon punto di negoziazione tra le esigenze di Antonioni e quelle delle autorità cinesi, è altresì vero che la ripetizione della stessa situazione evenemenziale in più documentari elimina i tratti di «autorialità» che potrebbero essere assegnati a questa scelta (autorialità intesa in senso romantico: come scelta «consapevole», «intenzionale» e «artisticamente» raffinata che dovrebbe/potrebbe rendere riconoscibile lo «stile», la scrittura dell'«autore» rispetto a quello più semplice del film-maker), riconducendola a ragioni di operatività differenti, a punti di mediazione contingenti. D'altronde, sempre paragonando il film di Antonioni agli altri documentari occidentali girati nel Paese di Mezzo, si scopre che ritornano anche altre immagini e situazioni già viste: le arterie stradali attraversate da nugoli di biciclette, le fabbriche in piena attività, le riunioni dei comitati rivoluzionari, il lavoro nelle comuni agricole, l'alacre attività degli ambulatori, la vitalità delle scuole pubbliche, la bellezza monumentale di alcuni simboli della nazione (la Grande Muraglia) fino all'immane inquadratura del libretto rosso di Mao. E come Antonioni, anche gli altri documentaristi mirano a restituire, nella dimensione del viaggio e della visita ufficiale, scorci di vita quotidiana, piccoli episodi curiosi, spesso utilizzando la voce narrante per contestualizzare il momento della ripresa e chiosarne il significato.

Insomma, fatte salve le dovute differenze che sussistono tra film e film, è difficile credere che i documentaristi *wu ming* europei che calcavano in quegli stessi anni il grande subcontinente potessero vantare – commisurata a quella di Antonioni – una maggiore consapevolezza rivoluzionaria, una frequentazione pregressa e assidua con la Cina, un desiderio più forte di partecipare alla costruzione di una società comunista o combattere contro le potenze imperialiste o

³³ S. Daney, *La remise en scène (Antonioni, Ivens, La Chine)*, «Cahiers du cinéma», n. 268-269, Luglio/Agosto 1976, p. 23.

³⁴ La tecnica – che ritroviamo anche in altri film come in *Comment Yukong* di Ivens e Loridan (nell'episodio dedicato alla farmacia di Shanghai) seppur applicata per altri tipi d'interventi sanitari – è evidentemente un motivo di vanto e di pregio agli occhi delle autorità cinesi ma d'altra parte rappresenta anche un rituale «folcloristico» straniante agli occhi di viaggiatori europei già abituati alle case farmaceutiche e alle operazioni con apparecchiature tecnologiche all'avanguardia.

di diffondere le teorie politiche del Grande Timonere, tali da non suscitare le ire o le reprimende del regime comunista. Al contrario di quanto accade al regista italiano, in nessun altro caso si smuovono diplomazie, si avviano campagne di pressione mediatica, si esercitano pressioni o si creano imbarazzi ai produttori occidentali, ai programmatori festivalieri, ai curatori di palinsesti televisivi. L'evenienza ci pare confermare indirettamente che una parte dei motivi d'innescio polemico determinati da *Chung Kuo - Cina* nasce non tanto dall'«autorialità» di Antonioni, ma dalla sua riconoscibilità internazionale, dall'ingombrante nomea e di conseguenza dalla certezza di poter infondere maggiore visibilità e successo alle proprie battaglie culturali sfruttandone la fama. Nasce dall'essere «Michelangelo Antonioni».

In questo passaggio del ragionamento si situa però un atteggiamento, già segnalato a inizio paragrafo, che possiamo considerare stravagante – e forse persino ambiguo – nell'interpretare la propria autorità in viaggio. A differenza di come si muovono ad esempio Pasolini o Marker, Antonioni adotta una strategia che tende all'annullamento (almeno apparente) del sé autoriale, considerando tale proponimento carsico un veicolo decisivo per lasciare al centro della rappresentazione – come da obiettivo dichiarato – gli uomini e le donne comuni cinesi. Daney biasima la scelta del regista:

Pour nous [...] il y avait un autre enjeu à la critique de *Chung Kuo*. Il s'agissait d'une occasion particulièrement propice à enfoncer un vieux clou auquel nous ten(i)ons depuis toujours : notre haine du naturalisme. A tous ceux qui bavaient devant cette tranche de vie, il s'agissait de dire : il n'y a pas au cinéma *que* de la rencontre, du naturel, du comme par hasard, il n'y a pas au cinéma d'image [...] à devenir une image de marque, c'est-à-dire du figé, du répressif. Et nous ajoutions : le typage sournois que *sécète Chung Kuo* n'est pas sans arrière-pensées ni malveillance. Ce en quoi nous n'avions pas grand mérite à avoir raison : Antonioni faisait l'impasse sur ce qu'il ne comprenait pas et qui l'intéressait peu : la politique chinoise

Per Daney – che ricordiamo scrive sui «Cahiers du cinéma» nella loro fase ideologicamente più schierata e dirige dal 1973, spostando la linea editoriale progressivamente sempre più lontano dalle posizioni più intransigenti di influenza e orientamento maoista)³⁵ – Antonioni si «rifugia» nel naturalismo per superare le impasse imposte da una realtà cinese che non capisce, non sa gestire, in modo particolare per quanto riguarda il versante politico e ideologico. «Finge» insomma un

³⁵ Sull'esperienza di Daney ai «Cahiers» e per consultare una raccolta dei suoi saggi più importanti si veda S. Daney, *La rampe. Cahiers critique. 1970-1982*, Parigi, Gallimard, 1983.

naturalismo «innocente» che ha obiettivi reconditi e non meno ideologici di altri. In effetti nel corso delle tre ore di proiezione il cineasta fa di tutto per cancellare ogni marca a lui riconducibile: non compare mai in carne e ossa davanti alla macchina da presa, come fanno invece Pasolini, Rossellini (in una sola occorrenza), Wenders o l'Ivens di *Une Histoire de vent*, non parla in prima persona, come fa Marker, adottando per la sua voce narrante un meno invadente *plurale maiestatis*; sottolinea con particolare enfasi i momenti in cui gli viene vietata una ripresa o decide di utilizzare stratagemmi di ripresa (come la *candid camera*) che tolgono espressamente margini di regia e di allestimento del reale alla troupe. Al contrario ottempera alla finalità che si è autoimposto cercando di accordarsi con l'indole e il temperamento che crede di riconoscere nella popolazione visitata o che vuole rappresentare, dunque facendo proprio il senso del limite, la modestia, la pacatezza, la morigeratezza, la serenità. Anche sul piano formale e narrativo. In particolare nell'uso della voce narrante.

A ben vedere si tratta di una scelta per certi versi inevitabile rispetto ai fini perseguiti, giacché non emergerebbe dal reale alcuna morigeratezza se il regista, attraverso il documentario, passasse il tempo a esibire estetiche sofisticate o volesse accentrare su di sé – e sulla propria esperienza soggettiva – l'attenzione dello spettatore. Antonioni adotta viceversa un moto relazionale che prevede di rimarcare, con costanza, il proprio e l'altrui atteggiamento di pacatezza e modestia, con il fine di esaltare la gratuità dell'incontro anonimo (si pensi alle riprese di Piazza Tien'anmen frequentata in un giorno lavorativo), il piacere per lo sguardo rapido e casuale, l'attenzione al gesto de-narrativizzato, il soffocamento di qualsivoglia drammatizzazione del profilmico. Questi elencati sono caratteri costitutivi di una predisposizione retorica che altri esegeti antonioniani – a differenza del più polemico Daney – dimostrano di comprendere e apprezzare.

The camera gives us a sense of surprised discovery, not so much of objects and environments as of people: their faces and their behaviour at the exercises in which “they move rhythmically, as following a music with no one else can hear”. The close-ups on faces are inquiring, as if Antonioni hoped to pry some secret from skin and eyes and hair. But what the camera saw was serenity, placidity, at most curiosity³⁶.

Le parole di Seymour Chatman sono illuminanti perché ci mostrano come persino il celebre narratologo americano cade nella tentazione di credere alla lusinga antonioniana secondo cui la

³⁶ S. Chatman, *Antonioni, or the Surface of the World*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 172.

macchina da presa seguirebbe una sorta di ritmo placido, di «musica dell'anima» in un tentativo di armonizzarsi con l'esistente che sembrerebbe addirittura arrivare a toccare il segreto di tanta «serenità», «pacatezza» e «curiosità». È chiaro che le categorie convocate rappresentano delle semplificazioni di comodo, degli stereotipi rassicuranti, rispondono a un ideale proiettivo, a un altro tipo d'immaginario esotico o, per dirla con Umberto Eco, a «un'utopia possibile per un Occidente frenetico e nevrotico»³⁷ che scientemente Antonioni costruisce nel corso del lungo lungometraggio. A noi pare che sia proprio per merito di questo tentativo di annullamento del sé autoriale che egli riesca a ricollocare (e affermare) la propria autorevolezza nel campo dei discorsi sulla Cina. Da questo punto di vista Daney ha ragione quando parla di una posizione non priva di retropensieri o malveillance

È come se le immagini che ci presenta fossero più credibili e più verosimili rispetto a quelle degli altri documentari (e dunque più pericolose agli occhi del regime comunista) perché chi le cattura è un regista di fama mondiale disposto ad annullarsi, a limitare i propri contrassegni stilistico-formali (in *Chung Kuo - Cina* c'è pochissimo di *Blow Up* o di *Zabriskie Point*), a scendere a compromessi con un regime autocratico, pur di farsi garante (e insieme a promuovere grazie al credito e al seguito internazionale che ogni suo prodotto filmico normalmente si assicura) della centralità raffigurativa assegnata al soggetto del film, l'uomo comune cinese. In quest'annullarsi per statuire un'idea di placida e armonica cinesità pre-configurata, in estrema sintesi, c'è l'affermazione della propria rilevanza, confermata da letture – come quella di Daney in un verso e di Chatman in quello opposto³⁸ – che sembrano individuare/credere alla trasparenza delle immagini e alla «verità» di una serie di caratteri considerati tipicamente «cinesi»³⁹.

³⁷ Eco, *op. cit.*, p. 181.

³⁸ Si veda ad esempio: D. Gianetti, *Invito al cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Mursia, 1999; W. Arrowsmith, *Antonioni. The Poet of Images*, New York, Oxford University Press, 1995; S. Rohdie, *Antonioni*, Londra, BFI Publishing, 1990.

³⁹ La strategia ha successo eccome. Ne abbiamo parlato poco, ma la ricezione ermeneutica di *La muraglia cinese* di Lizzani può essere paragonata, sotto molti punti di vista, a quella di *Chung Kuo*, tanto da supporre che la figura del regista in viaggio debba seguire strade già tracciate non solo dal punto di vista geografico/topografico, ma anche sul piano degli approcci alla ripresa. Faccia da comprova questa citazione di Bianca Maria Marchetti, dedicata al film cinese di Lizzani: «In conclusione, ciò che emerge in questo film "documento" è la grande attenzione dell'Autore per l'uomo che possiamo definire centro della sua riflessione poetica di cineasta; da un punto di vista stilistico, i singoli episodi sono legati da una centralità ritmica, da un movimento coinvolgente al fine di far emergere costantemente l'importanza dell'uomo e del suo agire, della sua volontà tesa verso un fine preciso». Il brano – con tanto di autore scritto con la A maiuscola e fine consapevolezza degli obiettivi del suo cinema – potrebbe essere stato scritto da un esegeta di Antonioni

L'ultima sequenza del film spiega, meglio di ulteriori soste speculative, l'importanza che assume l'incomprensione, l'incontro mancato, nella dinamica significativa del film. Come si ricorderà *Chung Kuo - Cina* termina con quindici lunghissimi minuti dedicati a una performance acrobatica messa in scena da una compagnia teatrale di Shanghai. Atleti, funamboli, equilibristi, giocolieri s'inerpicano – vestiti da soldati, fucile a tracolla – su delle pertiche e compongono figure simmetriche, salgono gli uni sulle spalle degli altri per comporre piramidi umane, ruotano vorticosamente piattini e scodelle in precario equilibrio su alcuni bastoncini, gettano in aria pesanti vasi, saltano su altalene a bilancia e atterrano o sulle spalle di altri colleghi o su una poltrona sistemata a diversi metri di distanza, librano in aria piatti e bottiglie senza farle cadere per terra. A ogni numero riuscito, gli spettatori del teatro di Shanghai applaudono a scena aperta mentre la macchina da presa si attarda a riprendere i visi truccati, le fisionomie tirate del volto, lo sguardo concentrato, i muscoli tesi. Da un certo punto di vista, assistiamo a un perfetto spettacolo di propaganda. Gli atleti si dimostrano all'altezza delle aspettative che il regime nutre nei loro riguardi, mostrando talento, spirito di sacrificio, lavoro di squadra, prestanza atletica, organizzazione, coordinazione, bellezza estetica. Sono campioni di una rivoluzione che vuole presentarsi al proprio pubblico e alla macchina da presa del regista straniero in tutta la sua solare perfezione. Letta da questa prospettiva, la sequenza dimostra l'attitudine antonioniana di mettersi al servizio dell'autorappresentazione del regime comunista, assegnando a essa una durata così consistente da indurci a credere, almeno in prima battuta, che vi sia una certa partecipazione e simpatia da parte della troupe televisiva.

D'altronde, come si diceva poc'anzi, la scelta di indugiare sui dettagli dei volti, sulle espressioni affaticate, come spesso capita durante questi quindici minuti, risponde a una seconda volontà registica, quella di concentrare l'attenzione dello spettatore sulle caratteristiche dell'individuo, quindi sulle posture, sugli atteggiamenti, sulle micro-espressioni facciali che rendono ogni atleta diverso dal suo più prossimo collega. In questo modo, all'autorità politica che afferma la propria giustizia grazie alla propria autorappresentazione si affianca una seconda autorità – quella del regista – che afferma la propria giustizia lasciando spazio e schermo alle peculiarità dei singoli funamboli. Due autorità che giocano sullo stesso palcoscenico, che si rivolgono a due pubblici diversi (uno in

invece che di Lizzani. Cfr. B. M. Marchetti, "Carlo Lizzani, il Realismo, il Documentario" in G. De Santi, B. Valli, *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, Napoli, Liguori Editore, 2011, p. 79.

teatro, l'altro in un salotto di una lontana abitazione italiana o europea), che negoziano i propri spazi, fingendo di non capirsi.

In fondo la chiave dell'incomprensione si fa evidente in uno spettacolo teatrale che Antonioni riprende alla fine del suo documentario: dove cinesi atletici vestiti di colori vivaci, con fucile a tracolla, col volto maschio e sorridente, s'inerpicano con funambolica energia lungo alte pertiche. È la Cina rivoluzionaria che fornisce di sé una immagine di forza. Mentre il film di Antonioni fornisce un'immagine di tenerezza e mansuetudine⁴⁰.

Vi è però un terzo proliferarsi semantico, non notato da Eco, che cambia gli equilibri in gioco e che afferma, in battere e non in levare, la forza dell'autorità del regista in relazione ai propri committenti e ai soggetti del proprio sguardo. Esso si istituisce nell'ampio e ondulato orizzonte della lettura metaforica che si accende solo grazie al prolisso perdurare del tempo della rappresentazione. È, infatti, la durata eccessiva della sequenza, se paragonata alle altre brevi *tranche de vie* che hanno caratterizzato gran parte del documentario, a farci capire indirettamente l'importanza che essa assume agli occhi di chi l'ha realizzata. Con il susseguirsi e il protrarsi delle attrazioni, le figure degli equilibristi tendono a diventare indicative di una condizione generale di precarietà che lo spettatore può liberamente assegnare o a una popolazione sfiancata dalla Rivoluzione culturale, o a una classe dirigente cinese che entro pochi anni imploderà su se stessa (aprendo le porte all'economia socialista di mercato di Deng Xiaoping e, alla lunga, alla Cina capitalista di oggi) o ancora alla produzione cinematografica stessa, al nostro «povero» Antonioni, costretto in un precario equilibrio tra vincoli, subordinate, necessità, patti, compromessi. Se così fosse, il regista realizzerebbe, proprio sul finire del documentario, il proprio ritorno al centro del campo di discorsività, da cui solo apparentemente si era allontanato. L'affermazione di un principio di rappresentatività dell'autorità cinematografica prorompe proprio nel bel mezzo del palcoscenico teatrale, dopo aver seguito, nelle precedenti tre ore di proiezione, un percorso per lo più carsico. L'impressione è confermata da due controprove. La prima è riconducibile all'operazione simile, ma in qualche modo opposta, che Ivens e Loridan, mettono in atto nel documentario *Comment Yukong déplaça les montagnes*. Si ricorderà che anche la coppia di registi europei dedica un proprio cortometraggio a un gruppo di atleti circensi. Nondimeno *Entraînement au cirque de Pékin* (questo è il titolo del film forse solo casualmente lungo quanto la sequenza di Antonioni che stiamo commentando ovvero sedici minuti), si sofferma

⁴⁰ Eco, *op. cit.*, p. 182.

soprattutto sulle fasi di preparazione dello spettacolo funambolico. Gli esercizi, le fatiche, le attese, gli errori, le ripetizioni. A Ivens/Loridan interessa documentare il processo di costruzione di una «coscienza» comunista attraverso l'individuazione di un percorso formativo, di una pratica quotidiana, di una vita in comune. Il regista di Ferrara, al contrario, non ha tempo di frequentare regolarmente e per lungo tempo una compagnia circense e dunque si trova nella condizione obbligata (la stessa peraltro anelata dalle autorità) di mostrare solo la perfezione dello spettacolo conclusivo finale. Un'esibizione che dunque, come si diceva poc'anzi, fonda la sua essenza sulla performatività, sull'estetizzazione del gesto, sulla messa in scena.

C'è un secondo aspetto da tenere in considerazione. Lo spettacolo circense non è il solo che Antonioni registra per il «piacere» degli occhi dello spettatore europeo. Esistono due precedenti affioramenti che guarda caso si verificano nei finali degli altri due segmenti del documentario: la prima parte di *Chung Kuo - Cina*, si ricorderà, si concludeva con uno spettacolo di burattini che mettevano in scena, sempre in un teatro, una pièce rivoluzionaria; la seconda parte terminava invece nelle aule di una classe scolastica dove alcuni allievi cantavano e ballavano sulle note di una marcia militare, mentre nel cortile esterno della scuola un intero istituto superiore partecipava ad alcune gare di atletica sorvegliato da un ritratto di Mao. Confrontato con gli altri due brevi brani, il terzo e conclusivo affioramento del fiume carsico si rivela così come un vero e proprio soprassalto sul fronte della riflessione meta-linguistica che colloca finalmente la conflittualità tra le parti in campo aperto, sul piano della performance, della mostratività, della «realtà visibile». Del palcoscenico, della messa in scena, del linguaggio delle rappresentazioni. La battaglia è dura, a colpi di malintesi ricercati e di allusioni più o meno evidenti. A colpi di Primi piani o dettagli catturati dalla macchina da presa e che sono preclusi alle possibilità delle pièce rivoluzionaria. A colpi di montaggio, di ribaltamento delle prospettive. Da questo punto di vista non c'è incomprensione, né mancanza di negoziazione. C'è un regista che si prende il lusso di lanciare una sfida a un'autorità in campo avverso, di più, nel mezzo dell'esibizione della sua grandezza e della sua auto-rappresentazione. Forse non avevano tutti i torti i critici del «Renmin Biao» a biasimare il film, anche se forse non lo sapevano neppure loro esattamente perché.

Quarta parte

Seduzioni

L'ingiusta distanza tra le parti

Cap. 14. Strategie retoriche per narrazioni instabili

Non si può, nel contempo, perdersi nel diletto dell'altro, identificarsi con lui, e mantenersi differente.

Claude LÉVI-STRAUSS, *Lo sguardo da lontano*.

Del metodo e dei cinema.

Uno dei principali nodi problematici in cui ci si imbatte nel momento in cui si vuole cercare di tenere insieme, di tracciare linee di contiguità, di individuare relazioni di prossimità tra le esperienze odepatiche dei cineasti europei, è quello relativo alla questione dei registri narrativi o se si preferisce dei regimi enunciativi adottati. Pur senza voler assegnare un'impostazione diacronica al nostro lavoro, né prefigurare paesaggi tassonomici in divenire, non possiamo non segnalare l'esistenza di una sorta di «cambio di passo» che si produce, proprio nel periodo che stiamo affrontando, nei modi di rappresentazione dell'«alterità». Semplificando un po', si può affermare che prima del secondo conflitto bellico (e ancora per qualche anno dopo, durante il periodo della ricostruzione) i filoni cinematografici che mettevano in scena le culture allogene si esaurivano in pochi e definiti tracciati: avevamo le «vedute Lumière» che più tardi confluiranno nei cosiddetti cinegiornali, con le riprese di scene di «vita straordinaria» (matrimoni, riti, visite ufficiali, manifestazioni sportive, ecc.) catturate in giro per il mondo da troupe specializzate e offerte – spesso sotto forma di verità «oggettive» – al desiderio di novità dello spettatore cinematografico del primo Novecento e di quello dei decenni successivi; vi erano poi i primi casi di cinema etnografico che grazie a protocolli più rigorosi e a una presenza in loco prolungata miravano a raccogliere materiali di documentazione audiovisiva che offrirono a scienziati e spettatori colti, brani di «vita quotidiana», rappresentazioni di determinate comunità etniche sparse negli angoli più remoti del pianeta, come avveniva ad esempio per i lavori di Basil Wright, Gregory Bateson e Margaret Mead¹; in terza battuta c'era il principale dei filoni di

¹ I riferimenti sono ai film di Bateson e Mead girati a Bali e in Nuova Guinea negli anni Trenta, ma montati e distribuiti soltanto negli anni Cinquanta (*Kerba first years*, 1951, *A Balinese Family*, 1952, *Trance and Dance in Bali*, 1952, *The First Days of a New Guinea Baby*, 1952, *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*) e *A Song of Ceylon* di Basil Wright (1934). Per un approfondimento sul cinema etnografico della prima metà del secolo scorso si vedano

raffigurazione dell'«alterità», quello del film di fiction esotico, con ambientazioni scelte per lo più in paesi colonizzati, forme narrative codificate e di grande impatto emotivo (melodrammi, kolossal, film di avventura), divi e dive europei o americani nei panni di indigeni voluttuosi o di «uomini bianchi» in situazione di pericolo. Tali film, per lo più realizzati all'interno di stabilimenti cinematografici del nostro quadrante geografico, talvolta con riprese in loco solo per i piani di ambientazione o per qualche esterno, adottavano modelli narrativi consolidati e tendenzialmente pensati per una fruizione di tipo di escapista, conservativa di un principio di superiorità della civiltà occidentale².

Le grandi trasformazioni che il cinema subisce nel secondo dopoguerra finiranno per modificare anche il quadro di visioni, immagini, rappresentazioni dell'immaginario orientale, affiancando alle modalità sopra segnalate, altre più sfumate e indefinite, sulle quali ragioneremo a breve. Prima di incamminarci in un nuovo percorso speculativo è necessario, seppur in abbozzo, ricordare quali sono i mutamenti del contesto produttivo e degli scenari industriali che si realizzano nel dopoguerra, alcuni dei quali abbiamo già trattato nella prima parte di questo studio. Proprio per questa ragione, ci accontentiamo di richiamarli qui sinteticamente.

Intanto è bene ricordare che nel corso degli anni Cinquanta e, a maggior ragione, dei Sessanta, il pubblico cinematografico diminuisce sensibilmente³. La concorrenza agguerrita della televisione, unita ad altri fattori di contingenza di natura sociale, politica e economica, determina una crisi così profonda del comparto industriale per combattere la quale sia i piccoli sia i grandi produttori si vedono costretti a radicalizzare l'offerta filmica, con l'obiettivo di attirare nuove fette di pubblico,

almeno: K. Heider, *Ethnographic Film. Revised Edition*, Austin, University of Texas Press, 2009; A. Artoni, *Documentario e film etnografico*, Roma, Bulzoni Editore, 1992; F. Marano, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007; E. De Brigard, "The History of Ethnographic Film" in P. Hockings (a cura di), *Principles of Visual Anthropology*, Berlino/New York, Mouton de Gruyter, 1975, pp. 13-44, C. Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano, 2011.

² Si tratta, come si diceva poco sopra, di suddivisioni di comodo, non solo per quanto riguarda la questione dei registri filmici adottati ma anche sul piano strettamente cronologico. I «filoni» individuati non si arrestano certo all'indomani della guerra, bensì si rinnovano in termini di qualità e quantità anche nella seconda metà dello scorso secolo, acquisendo talvolta una capacità di penetrazione maggiore in virtù della moltiplicazione dei canali di distribuzione e proiezione dei film.

³ In questo passaggio del testo s'intende riprendere, almeno in parte, e rilanciare alcuni riferimenti ai fenomeni culturali di quegli anni già descritti – per sommi capi – nel primo capitolo della tesi, cui si rimanda per gli inevitabili confronti e riferimenti incrociati.

specie quello giovanile⁴. Da questo punto di vista, la diffusione dei film d'essai come dei kolossal d'avventura, la produzione di pellicole *low budget* e d'autore come di quelle dell'orrore o di *exploitation* rispondono alla medesima logica di progressivo smarcamento dalla tradizione di un cinema generalmente considerato stantio e dalla standardizzazione della coeva offerta televisiva. Peraltro, con il trascorrere degli anni, anche l'introduzione di nuovi formati (il cinemascope, il 3D), pellicole (il technicolor) o impianti di diffusione sonora (Dolby) mira a offrire allo spettatore della sala cinematografica un'esperienza sempre più immersiva, spettacolare, esclusiva, grazie a regimi della visione preclusi per ovvie ragioni al piccolo schermo e sempre più simili – per valore e portata attrattiva – a quelli praticati nel primo periodo di diffusione del cinematografo.

Le innovazioni tecnologiche hanno, in verità, un impatto determinante non solo sul frangente fruitivo di una pellicola ma anche su quello creativo/realizzativo. Grazie a esse migliorano, infatti, la definizione dell'immagine, la maneggevolezza delle macchine da presa, la precisione e la versatilità dei dispositivi di registrazione del suono. Migliorano insomma gli strumenti di lavoro in mano ai cineasti e alle loro truppe. Verso la metà degli anni Quaranta, ad esempio, vengono immesse sul mercato le pellicole pancromatiche, più sensibili e dunque capaci di lavorare in situazioni di scarsa o bassa illuminazione; alla fine dei Cinquanta si iniziano ad utilizzare cineprese con formati in 16 mm.⁵, precedentemente commercializzati solo per uso amatoriale. Sviluppato dall'ingegnere polacco

⁴ In verità i discorsi sulla crisi del cinema sono ciclici quanto ciclica e articolata è la sua storia. Si parlava di «crisi» già prima dell'avvento del sonoro, si è continuato a parlare di «crisi» anche dopo, in modo particolare in occasione del centenario del cinema le cui celebrazioni sono trascorse tra funesti presagi di «morte del cinema». Oggi la situazione non è cambiata. Forse può allora essere utile specificare che in questa circostanza usiamo il termine «crisi» in senso stretto, ovvero riferendoci al «solo» (si fa per dire) abbassamento del numero degli spettatori che si verifica in questi anni, un fenomeno ciclico e insieme progressivo, causato in modo particolare dall'avvento e dalla fortuna della televisione, ma determinato anche da altri fattori sociali ed economici. Per una collocazione problematica del cinema nel mondo dei media, si rinvia all'insieme degli studi di Peppino Ortoleva e in modo particolare a P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore, 2009. Si veda anche, per quanto riguarda il caso italiano, A. Grasso, *Storia della televisione italiana*. Milano, Garzanti, 1992.

⁵ Scrive James Monaco: «The standard width for motion-picture stock has been 35 mm. Introduced many years ago as suitable only for the amateur filmmaker, 16 mm stock became a useful alternative in the 1960s, as filmstock and processing became more sophisticated. It was used in television film work, especially in Europe, and it is still usable for shooting feature films. The "super 16" format, developed in the early seventies, measurably increased the area of the frame and thus the definition of the image. Both regular and super 16 mm formats are still popular in the world of independent filmmaking. Also, 8 mm film, which had been restricted entirely to amateur use until the 1970s, found some applications in commercial filmmaking for a while, especially in television news and industrial filmmaking. Whatever problems of definition and precision exist in 35 mm are multiplied by a factor of four in 16 mm and by a factor of sixteen in 8 mm, since we are concerned with areas rather than linear dimensions. By the same arithmetic, a wider film-stock will greatly ameliorate those problems. [...] While the possibilities of the wider stocks are intriguing, the increased sophistication of the 16 mm and 8 mm gauges had a greater effect on filmmaking in the 1970s and 1980s

Stefan Kudelski, nel 1959, viene brevettato dalla società Nagra un sistema di registrazione sincrona del suono su nastro magnetico particolarmente leggero e preciso, di facile portabilità. Se nel 1946 viene introdotto il primo zoom moderno (che a differenza delle lenti tradizionali che lavoravano su una sola focale, aveva in dotazione lenti a lunghezza focale variabile), intorno al 1963, grazie alla società francese Angénieux, vengono introdotte lenti transfocali che possiedono un range di azione ancora più ampio (si passa da 17.5 mm. > 70 mm. a 12 mm. > 120mm.) tale da migliorare sensibilmente le performance tecniche degli zoom e così permettere un passaggio più rapido e preciso da ottiche grandangolari a teleobiettivi o viceversa, senza una destabilizzazione del fuoco dell'immagine. Ancora, nastri audio e pellicole si fanno progressivamente più resistenti a condizioni meteorologiche precedentemente considerate sfavorevoli, vengono elaborate, in modo particolare dalla società tedesca Steenbeck, nuovi banchi di montaggio per pellicole a 35 mm. e a 16 mm. che velocizzano sensibilmente le pratiche di *découpage*⁶.

Favorito dalla presenza sempre più efficace di canali di distribuzione alternativi o paralleli a quelli tradizionali della sala (festival, cineclub, canali televisivi, sale parrocchiali, di partito, dopolavoro e altri luoghi di aggregazione) e da un progressivo abbassamento dei costi vivi di realizzazione di un film (ogni *step* tecnologico risponde infatti anche a esigenze di risparmio economico), si sviluppa specialmente nel Vecchio Continente un modello di produzione più agile e dinamico, con forme di finanziamento eterogenee e flessibili che coinvolgono società cooperative autogestite, enti di ricerca, società che operano in altri ambiti del mercato, nuovi modelli di mecenatismo o di investimenti pubblici. Registi come Jean Rouch, Jacques-Yves Cousteau, Arne Sucksdorff, Georges Franju, il primo Resnais, Vittorio De Seta, gli inglesi del Free Cinema, i cineasti della *Nouvelle Vague* ai loro esordi come Jean-Pierre Melville, Varda, Marker e più avanti i cineasti indipendenti americani, ovvero i protagonisti di un nuovo cinema documentario a budget più che ridotto, pur lavorando in

because they were so inexpensive: 16 mm stock is two to four times cheaper than 35 mm and therefore opened up filmmaking to a much larger number of potential filmmakers. It not only made it possible for more people to afford to make films, it also meant that more films could be made for the same money, so that professional filmmakers were less reliant on the vagaries of the venture capital market». J. Monaco, *How to Read a Film. Movies, Media, and Beyond*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 115-116 (terza edizione aggiornata).

⁶ Per una storia delle innovazioni tecnologiche nel cinema legate all'evoluzione degli standard di rappresentazione rimandiamo a: Barry Salt, *Film Style and Technology. History and Analysis*, Londra, Starword, 2006 (3° edizione aggiornata).

condizioni economiche precarie, possono godere di una libertà d'azione sconosciuta ai cineasti assunti da case produttrici che applicano modelli standardizzati di organizzazione del lavoro.

Questi processi di trasformazione delle condizioni produttive – che ovviamente vanno a inserirsi in un contesto sociale e politico altrettanto dinamico e conflittuale – hanno un'evidente ricaduta anche nel nostro ambito di studio. Avvalersi di dispositivi più leggeri, economici ed efficaci, utilizzabili anche in condizioni climatiche sfavorevoli o adattabili a situazioni di *setting* non controllabili in partenza, consente, ad esempio, opportunità di ripresa fino allora precluse a una troupe che lavora in *plein air*; l'abbassamento dei costi di produzione e l'ampliarsi dei canali di distribuzione dei prodotti audiovisivi agevola le iniziative produttive, anche quelle che non possono contare su grandi disponibilità economiche o solide reti commerciali; l'accessibilità a banchi di montaggio più performanti favorisce il trattamento di un numero considerevolmente più alto di metri di pellicola, con relative conseguenze circa l'innalzamento della durata media di un film (specie di un documentario).

Si tenga però conto che del contesto appena abbozzato ci interessa cogliere soprattutto l'impatto che l'introduzione nel mercato della pellicola a 16 mm. (a cui va associata quella degli impianti di registrazione sincrona del suono) produce nelle dinamiche di sviluppo ed evoluzione del cinema etnografico e documentaristico in generale e di quello dell'orientalismo modernista, in particolare. È bene ricordare, infatti, che la maggior parte dei titoli di cui ci occupiamo sono girati totalmente o parzialmente con pellicole in 16 mm. (in genere con macchine da presa Eclair, Arri, Auricon o Beaulieu): sono in 16 mm. tutti i lavori di Chris Marker (*Dimanche à Pékin, Le mystère Koumiko, Lettre de Sibérie, Sans soleil, Si j'avais quatre dromadaires*), la serie televisiva rosselliniana e tutto il girato che confluisce in *India Matri Bhumi*, alcuni episodi di *Loin du Vietnam*, sia gli *Appunti per un film sull'India* sia i *Sopralluoghi in Palestina* di Pasolini (ma anche l'*Orestiate Africana*), *Calcutta e L'Inde fantôme* di Malle, *Comment Yukong déplaça les montagnes* di Joris Ivens e Marceline Loridan, *Chung Kuo - Cina* e *Kumbha Mela* di Michelangelo Antonioni, *Tokyo-Ga* di Wim Wenders e, anche se ce ne occupiamo con meno attenzione *India Song* della Duras, i film di Ivens girati in Laos e Vietnam, *Lektionen in Finsternis* di Herzog, senza dimenticare i documentari africani dello stesso Herzog o i lavori etnografici di Gardner, Allison, Asch, Moore e altri.

Per molti dei nostri registi l'uso del 16 mm. modifica radicalmente il modo di lavorare e di relazionarsi con l'esistente, specie per coloro che sono abituati a trattare esclusivamente il 35 mm. (quasi tutti coloro che fanno fiction: Rossellini, Pasolini, Wenders, Varda e così via). Ce ne danno conferma gli stessi film-maker in alcuni brani dei loro scritti autobiografici o in alcuni passaggi delle interviste rilasciate. Ricorda Ivens:

Alla fine degli anni Cinquanta la sincronizzazione dell'immagine col suono è venuta a sconvolgere l'arte del documentarista. Non ho intenzione di lanciarmi in spiegazioni tecniche e considerazioni filosofiche per dimostrare l'importanza del fenomeno, ma fino ad allora il 16 mm era rimasto relegato nel campo della ricerca scientifica, della televisione e di pochi amatori avanzati. Nel giro di qualche anno, col suono sincrono, ha preso una dimensione nuova. Quella cosa che i vecchi cineasti come me dispregiativamente chiamavano il *vermicello*? è diventato per i giovani uno strumento di lavoro insostituibile e al momento di prendere le decisioni per il nostro secondo film in Vietnam, Marceline me ne ha convinto. Ho abbandonato il 35 mm col quale avevo realizzato tutti i miei film e mi sono lanciato nell'avventura del 16 mm sonoro. Per me era una vera e propria rivoluzione. I vantaggi erano evidenti: il materiale è più leggero, più maneggevole; col suono ci si può avvicinare agli uomini, perché così non si lasciano più solo fotografare, ma si esprimono e mi dissi «Se questo permette di dare la parola al popolo, perché no!»⁷

Rossellini, più sbrigativo, nel corso della prima puntata francese della serie televisiva indiana, si lascia scappare un'affermazione illuminante: «Je m'amuse beaucoup plus avec le 16 mm. qu'avec le 35 mm.»⁸. Malle invece si abbandona a una confessione interessante:

The first two months I was in India alone. I had a 16 mm camera with me but I shot very little. [...] I went back with me the skeleton of a crew, three of us. [...] During next four months of shooting I had not the faintest idea what I was going to do with the material. I thought vaguely that at best I could make a feature-length, hour-and-a-half documentary about 'my trip to India'. But very quickly I forgot about that; we just kept filming when it seemed necessary or pleasurable or interesting. When I was shooting I was never thinking⁹.

Quanto dice l'autore francese ha una portata significante non secondaria: egli infatti arriva, in qualche modo, a sostenere di aver smesso di pensare nel momento in cui, imbracciata una Éclair, ha iniziato a girare per le vie di Calcutta o di Madras, assieme alla sua troupe composta di poche unità: tutte le volte che vedeva che sembrava «necessario» o «utile» da registrare accendeva la cinepresa, secondo una scala di valori e un criterio tuttavia non espressi e nemmeno facilmente individuabili se

⁷ Cfr. R. Destanque, J. Ivens, *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Parigi, Editions BFB, 1982 (tr. it. *Joris Ivens o la memoria di uno sguardo*, Roma, Ente dello Spettacolo, 1988, pp. 368-369).

⁸ La frase è riportata in L. Caminati, *Roberto Rossellini documentarista. Una cultura della realtà*, Roma, Carocci, 2012, p. 99.

⁹ L. Malle, *Malle on Malle*, Londra, Faber & Faber, Incorporated, 1996, pp. 70-71.

non nell'ottica della soggettività auto-referenziale. Poco importa se la posizione espressa da Malle è verosimile o no. Al di là di tutto, è chiaro che da queste (e altre) dichiarazioni emerge l'idea che la leggerezza e la maneggevolezza del 16 mm. garantiscano innanzi tutto velocità, manovrabilità, sensibilità, talvolta divertimento, oltre a un maggiore metraggio a disposizione e alla serenità di non dover affrontare certe criticità tecniche imposte dal 35 mm. (es. la gestione dell'illuminazione o dei movimenti di macchina). È altresì vero che tali disposizioni, anche quando sono praticate con convinzione e costanza (e non è sempre così), non determinano una migliore o più efficace o più profonda interazione con l'«alterità», semmai prefigurano e motivano una certa pulviscolarità delle sue rappresentazioni. Lo anticipava, negli anni quaranta, un testo programmatico (e profetico) di Alexandre Astruc intitolato *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* che vale la pena qui recuperare perché ci consente di entrare *ex abrupto* dentro il tema di questo capitolo. Scriveva il teorico e regista francese:

Il cinema sta semplicemente diventando un mezzo d'espressione, come prima di lui lo sono state tutte le altre arti, in particolare la pittura e il romanzo. Dopo essere stato successivamente un'attrazione da fiera, un divertimento come il teatro *boulevardier* e un mezzo per conservare le immagini dell'epoca, diventa a poco a poco un linguaggio. Un linguaggio, cioè una forma nella quale e per mezzo della quale un artista può esprimere il proprio pensiero, per quanto astratto, o tradurre le proprie ossessioni, esattamente come avviene oggi per il *saggio* e il romanzo. Proprio perciò chiamo questa nuova età del cinema l'epoca della *caméra stylo*¹⁰.

La pubblicistica successiva ha spesso considerato il testo di Astruc – con quell'immagine così affascinante e accattivante della *caméra-stylo* – come il prodromo della nascita e della diffusione delle Nouvelle Vague¹¹ e poi del cinema d'Autore, paragonando l'articolo con un altro celebre intervento preconizzatore, quello di Truffaut sulle pagine di *Arts* (siamo nel 1957), quando il futuro regista di *Jules et Jim* pronostica l'avvento di un cinema narrato in prima persona, autobiografico,

¹⁰ A. Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde. La caméra-stylo*, «Ecran français», n. 144, 1949 (tr. it. "Nascita di una nuova avanguardia. la Caméra-stylo" in A. Barbera e R. Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 313-314).

¹¹ Sulla nascita della Nouvelle Vague si sono consumati fiumi di inchiostro. Mi limito a rimandare ad alcuni testi introduttivi: A. De Baeque, *La Nouvelle vague - Portrait d'une jeunesse*, Parigi, Flammarion, 1998; M. Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Parigi, Nathan, 1997 (tr. it. *La nouvelle vague*, Torino, Lindau, 1998); R. Neupert, *A History of the French New Wave Cinema*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007. Su Astruc si veda invece: A. Astruc, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*, Parigi, L'Archipel, 1992.

paragonabile a quello che nei generi letterari è il *journal intime*¹². In verità, almeno dalla nostra prospettiva di analisi, che si sofferma evidentemente sulle modalità relazionali del cinema, tanto il concetto di *caméra-stylo* (o se si preferisce di film-saggio) quanto quello di diario autobiografico non sono sufficienti per definire gli orizzonti performativi delle opere che stiamo studiando. Certo, anche nei nostri casi, le vicende personali dei registi hanno grandi ripercussioni sulle storie produttive delle opere studiate, ma se dovessimo considerare soltanto quelle sottostimeremmo altri aspetti egualmente determinanti: tanto per accennare a qualcuno di essi negheremmo, ad esempio, il ruolo giocato dall'Unesco per assegnare valore, prospetticamente, ad un piccolo film come *Le mura di Sana'a*; banalizzerebbero il ruolo dei committenti comunisti nel problematico dispiegarsi delle esperienze cinesi di Ivens e Antonioni; svaluteremmo l'imprevedibilità del contingente, come ad esempio il particolare modo di comportarsi o di parlare di Kumiko nell'opera omonima di Marker. Costringeremmo più in generale le articolazioni stratificate che prefigurano e influenzano la genesi di una pellicola a ridursi a quelle che si determinano grazie a un'intenzionalità che, per quanto possa esplicitarsi sotto forma di narrazione autobiografica, non è esente da schematismi, da sussulti significanti improvvisi (e non previsti), da negoziazioni sociali del sapere (e lo abbiamo visto bene nella terza parte di questo lavoro). Anche l'etichetta di «film-saggio», opera audiovisiva che vorrebbe esprimere qualsiasi-tipo-di-pensiero, si può incollare solo parzialmente alle pellicole qui convocate. Può valere per alcune opere di Marker, ma quello che Bazin, a proposito di *Lettre de Sibérie* definiva «saggio documentato dal film»¹³ non corrisponde certo ai modi impressionistici di lavorare e commentare di Pasolini, alle drammatizzazioni algide o istrioniche di Resnais o Robbe-Grillet, agli afflati pedagogici o poetici di Rossellini. E via così.

¹² Scriveva Truffaut nel 1957: «Le film à venir m'apparaît plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé: cela pourrait être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur mariage, leurs dernières vacances et cela plaira presque forcément parce que ce sera vrai et neuf. Le film de demain ne sera pas réalisé par des fonctionnaires de la caméra, mais par des artistes pour qui le tournage d'un film constitue une aventure formidable et exaltante. Le film de demain ressemblera à celui qui l'a tourné et le nombre de spectateurs sera proportionnel au nombre d'amis que possède le cinéaste. Le film de demain sera un acte d'amour». Cfr. F. Truffaut, *Le Cinéma français crève sous les fausses légendes*, «Arts», 15 mai 1957, pp. 3-4, 7.

¹³ Cfr. A. Bazin, *Lettre de Sibérie*, in Id., *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague 1945-1958*, Parigi, 1983, p. 258. (La raccolta dei testi di Bazin è a cura di J. Narboni mentre il testo è stato originariamente pubblicato sul France-Observateur, il 30 ottobre 1958).

Di contro, del saggio teorico di Astruc, vale invece la pena rimarcare un altro estratto che viene raramente considerato da chi studia la genesi della Nouvelle Vague, ma che è, a nostro modo di vedere, più gravido di conseguenze. Astruc poco dopo scrive:

Bisogna capire che il cinema fino a oggi è stato soltanto uno spettacolo. Ciò dipende precisamente dal fatto che tutti i film sono proiettati nelle sale. Ma con lo sviluppo del 16 mm. e della televisione non è lontano il giorno in cui ognuno potrà disporre a casa sua di apparecchi di proiezione e noleggerà dal libraio all'angolo film scritti su qualsiasi soggetto, di qualsiasi forma: critica letteraria, romanzo, saggio di matematica, storia e divulgazione. Perciò non è più permesso di parlare di un cinema. Ci saranno *dei* cinema, come oggi ci sono delle letterature, poiché il cinema, come la letteratura, prima di essere un'arte particolare, è un linguaggio che può esprimere qualsiasi ambito del pensiero¹⁴.

Al netto di fausti e verificati pronostici sull'allargamento delle possibilità di consumare immagini in movimento (gli apparecchi di proiezione domestici, l'acquisto di DVD dalla «libreria» all'angolo, ecc.), Astruc preannuncia e pregusta, in questo passaggio del suo ragionamento, l'esplosione pulviscolare delle forme di racconto e di rappresentazione. Come esistono «delle» letterature, ci dice, così esisteranno «dei» cinema. Al plurale. Qui, il teorico e cineasta francese non si riferisce esclusivamente alla moltiplicazione degli schermi o dei luoghi di fruizione del film (invero già prima della Seconda guerra mondiale esistevano titoli per le sale, ma anche altri pensati e realizzati per uso industriale, scientifico, giornalistico/informativo, artistico/sperimentale), ma a una disseminazione delle modalità con cui si possono articolare i racconti, dei metodi per allestire una storia, una rappresentazione. Troviamo conferma della nostra ipotesi in un terzo passaggio del ragionamento astruchiano:

Maurice Nadeau diceva in un articolo su *Combat*: “Se Cartesio visse oggi scriverebbe romanzi”. Chiedo scusa a Nadeau, ma già oggi un Cartesio si chiuderebbe nella sua stanza con una cinepresa a 16 mm e la pellicola e scriverebbe il discorso sul metodo in film, giacché il suo *Discorso sul metodo* oggi sarebbe tale che solo il cinema potrebbe esprimerlo convenientemente¹⁵

Insomma, se ha ragione Astruc, l'abbandono del 35 mm. a favore del 16 mm. non determina il passaggio da una pratica più o meno pesante (il saggio teorico) a un'altra più leggera e fruibile (il romanzo) come teorizzava Nadeau, o viceversa, in ambito cinematografico, da una più tradizionale (il lungometraggio di finzione) a una più sperimentale (il film-saggio), ma costringe semmai a

¹⁴ *Ivi*, p. 314.

¹⁵ *Ibidem*.

ripensare le modalità attraverso le quali portare a compimento la realizzazione di un progetto, a cambiare metodo, a pensare pratiche relazionali (non solo legate all'ambito espressivo) in modo differente. In altre parole, l'avvento e l'uso del 16 mm. impone una questione e un discorso «di» e «sul» metodo, rivede le relazioni tra dicibile e visibile, tra ciò che si intende e si può raccontare e ciò che si riesce o si può far vedere. Cambia gli equilibri relazionali, modifica le abitudini, impone nuovi assetti e nuove responsabilità. Ne consegue che il 16 mm. (e ancor di più l' 8 mm., come indirettamente conferma l'interesse di Roger Odin per gli *home movie*, i film di viaggio, i film non narrativi) rimarca l'importanza determinante del «fuori-film», sia nella fase di registrazione delle immagini (nelle dinamiche dell'incontro), sia in quella della loro diffusione (nelle pratiche della ricezione). La moltiplicazione «dei» cinema, in conclusione, presuppone una diluizione dell'importanza del responsabile primario della produzione di un testo filmico (il suo autore) o come abbiamo ricordato nella prima parte del volume in una sua disfida con e contro colui che invece «noleggerà dal libraio all'angolo film scritti su qualsiasi soggetto», ovvero uscirà di casa, sceglierà quale film acquistare in una videoteca che si compone di scaffali colmi di titoli, inviterà gli amici, deciderà se allestire la proiezione filmica come uno «spettacolo», un «convegno», un atto di piacere solitario o condiviso con amici, colleghi, parenti, ecc.

D'altronde è esattamente in questo punto di passaggio speculativo che si colloca il processo di scoloritura dei confini della significazione filmica cui assistiamo se prendiamo in blocco i titoli modernisti, una slabbratura che coinvolge i formati, le strategie enunciative, le modalità di racconto, le forme discorsive, ma che è consustanziale all'alterazione degli equilibri tra produzione e fruizione del film, alla crisi della forma come volontà espressiva e come trend economico-industriale, all'intreccio tra narcisismo autoreferenziale e bisogno di cercare una condivisione sociale dello sforzo creativo ed estetico. Maneggevolezza e flessibilità, portabilità e frugalità del 16 mm. non provocano la nascita di un nuovo modo di raccontare l'«alterità», semmai moltiplicano i modi con cui la medesima questione può essere fronteggiata. La pedagogia rosselliniana è diversa da quella di Pasolini, come da quella di Ivens, Antonioni o Wenders, anche se in tutti i lavori di questi cineasti si respira la medesima esigenza di illustrare, evidenziare, tracciare processi sociali o storici, oppure raffigurare (e indirettamente elogiare) i protagonisti di quelle realtà particolari, siano essi primi

ministri, ragazzetti con il *dhoti*, operai di un'industria petrolifera, celebri cineasti defunti da qualche anno. Sono diversi gli itinerari e le fatiche che compiono Marker, Varda¹⁶, Duras e Resnais all'interno di una ricerca sui percorsi della memoria tutto sommato equiparabile (e si noti che stiamo parlando di cineasti che sono cresciuti nello stesso ambiente sociale e intellettuale e che talvolta hanno collaborato insieme). La forza destabilizzante del mito trova affioramenti diversi, con diverse intensità e diverse lacerazioni, nei lavori di Pasolini, di Malle o di Cavani. Il piacere per la parola che ha Duras (in *Hiroshima, mon amour* e nei suoi film da regista) assomiglia a quello provato da Robbe-Grillet, esponente di punta del *Nouveau Roman* e cineasta de *L'immortelle* o ancora a quello provato da Pasolini, ma non così gli esiti dei loro lavori, che sono dissimili per scelte retoriche, ritmi narrativi, aggettivazione e accentuazione del linguaggio. E così via. Ancora più evidente, come si diceva, è il processo che sfuma e scolorisce le differenze dei regimi narrativi, attraverso una sperimentazione continua di nuove strategie retoriche che tende a sottoporre a forza gravitazionali diverse i poli della significazione («io»/«altro», macchina da presa/oggetto della ripresa, prossimità / distanza). L'elemento è di tale importanza che merita un paragrafo a sé, nel quale cercheremo di sciogliere i nodi teorici che tali strategie producono nel momento della loro comparsa o applicazione.

Strategie retoriche per destabilizzare i racconti

Appunti e postille

Partiamo dagli appunti. Il regista che definisce il perimetro d'azione di questa modalità narrativa e le sue caratteristiche principali è ovviamente Pasolini. *Appunti per un film sull'India* e *Appunti per un'Orestide africana* sono banchi di prova di una pragmatica nuova, almeno sul fronte delle rappresentazioni dell'«alterità». La prima e forse principale caratteristica degli appunti è la loro

¹⁶ Qui il riferimento non è tanto all'unico film che abbiamo deciso di considerare – ovvero *Plaisir d'amour en Iran* – quanto al più recente *Les plages d'Angès* (2007), una sorta di autoritratto in cui la cineasta racconta, per flash, sollecitazioni, testimonianze, ricostruzioni, la sua vita di ragazza, di regista, di moglie di Jacques Demy. Si tratta, in altre parole, di un film di memorie, di *vague* anamnestiche, di riecheggiamenti del passato. In un passaggio del film, Varda ha modo di soffermarsi anche sui tanti viaggi realizzati nel corso della sua vita, tra i quali fa parte anche quello compiuto in Cina a metà anni Cinquanta come assistente di Marker in occasione della produzione di *Dimanche à Pékin*. Di quell'esperienza, *Les plages d'Angès* ci restituisce alcune immagini – in particolar modo quando vengono mostrate le fotografie ivi scattate – di grande intensità emotiva.

«strumentalità». Alla stregua di «block-notes di un regista»¹⁷, i brani così chiamati sono tali in quanto vorrebbero fissare sulla pellicola idee, soluzioni, dubbi, consigli, ipotesi, in ordine sparso e in modo impressionistico, così da non dimenticarli e recuperarli alla bisogna. Nel caso di Pasolini gli appunti sono, dovrebbero essere, funzionali a un «film da farsi», propedeutici, preparatori, come i sopralluoghi (si veda il prossimo punto). Sappiamo, però, che Pasolini non realizzerà mai i soggetti per i quali raccoglie le sue annotazioni filmate, lasciandole in qualche modo «orfane» del loro scopo originale¹⁸. Qui si produce una seconda caratteristica degli appunti: la «residualità», quell'eccedenza – che il regista di Casarsa avrebbe certamente definito scandalosa – che è propria dello scarto o dell'avanzo. L'immagine che cerca l'«altro» emarginato si auto-emargina dal ciclo produttivo industriale (il lungometraggio di finzione destinato alle sale), per restare bozza, prova di stampa (leggi prova di contatto), rifiuto tra i rifiuti. Naturalmente, e qui siamo alla terza caratteristica, l'appunto – per essere tale – deve presentarsi come formalmente stringato, sintatticamente disordinato, narrativamente «estemporaneo». Se fosse ricercato, ponderato, costruito con un ordine e un tracciato prestabilito, curato nella sua morfologia, non sarebbe più un appunto, ma qualcosa di diverso. Insomma, sono da considerarsi annotazioni quei brani filmati che non hanno un filo logico, una progressione narrativa, una drammatizzazione, una concausalità, né un ordine cronologico, che semmai presentano sottolineature talvolta ripetitive e ridondanti di gesti, fatti, opinioni, impressioni. Nel caso di Pasolini quanto descritto è particolarmente evidente: i suoi appunti sono pieni di glosse insistenti, fin pedanti, segni di una ricerca spasmodica del volto, del luogo, della parola, dell'immagine «giusta», della domanda pertinente ai propri interlocutori, una ricerca che spesso, come è prevedibile che sia, non ha successo.

Strumentalità, residualità, estemporaneità sono caratteristiche che, a ben vedere, si trovano anche in altri audiovisivi a forma di appunti nei quali ci siamo già imbattuti. Anche se con minore

¹⁷ Il riferimento è ovviamente al titolo di un documentario di Fellini del 1969, a segnalare che il «format» degli appunti non viene impiegato soltanto da cineasti in viaggio, ma anche da autori che indagano realtà a loro più vicine, quando non intime e autobiografiche come nel caso del regista riminese. Tra gli altri film costruiti in forma di appunto o annotazione e legate ad alcune figure autoriali citiamo almeno *Appunti su un fatto di cronaca*, un film di montaggio firmato da Luchino Visconti nel 1951, *Appunti su "La città delle donne"*, documentario Rai del 1980 dedicato all'omonimo film di Fellini.

¹⁸ Si ricorda che sono «film da farsi» o *work in progress*, ovvero progetti di altri lungometraggi che non vedranno la luce se non sotto l'ombrello di narrazioni impressioniste e frammentarie come è il format degli «appunti» anche il film di fantascienza che vuole realizzare Sandor Krasna in *Sans soleil*, nonché *La Chinoise* di Jean-Luc Godard, il cui sottotitolo non a caso recita «un film en train de se faire» e che riproduce, stilisticamente, l'andamento assiomatico, rapido, per singoli e brevi capitoli del Libretto rosso di Mao a cui il film e il suo autore indirettamente si ispirano.

radicalità troviamo procedimenti analoghi nelle opere di Antonioni (sia in *Chung Kuo - Cina* sia in *Kumbha Mela*), in quelle di Malle, di Wenders (sia *Tokyo-Ga* sia *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* la cui traduzione in italiano è non a caso: *Appunti di viaggio su moda e città*) e, allargando un po' il campo, in altri film sperimentali come *Vieni dolce morte...* di Paolo Brunatto o *Migrazione* di Massimo Bacigalupo (l'appunto si può individuare nella sovrimpressione di più immagini tale da esaltare il carattere intertestuale e multitestuale dell'immagine-appunto). In tutti questi casi l'appunto è soprattutto affermazione del flash, dell'illuminazione improvvisa, dell'attenzione al dettaglio, della scrittura corretta e riscritta, del promemoria (come nei casi di Wenders), del flusso di coscienza registrato.

Una variante dell'appunto può essere considerata la **postilla** che nel nostro caso ritroviamo nell'esperienza di *Plaisir d'amour en Iran* di Agnès Varda, costola di un altro film di finzione (*L'une chante, l'autre pas*)¹⁹ dal quale si «staccano» momentaneamente due personaggi, per isolarsi, corteggiarsi, conoscersi meglio, vivere provvisoriamente una vita indipendente in un cortometraggio separato dal lungometraggio di partenza e dunque capace di precisare meglio alcuni elementi della narrazione precedente, ma anche di suggerire, ancora una volta in bozza, percorsi e itinerari alternativi. L'idea forte della Varda, da questo punto di vista, è quella di consegnare un territorio«altro», *terzo*, inviolato, a una storia d'amore interrazziale che difficilmente potrebbe realizzarsi felicemente né in Francia, né in Iran, svincolandola dalle due culture di riferimento e dalle situazioni di difficoltà sociale o politica che i personaggi vivrebbero se calati nei rispettivi contesti, e, in cambio, avvolgendola in una patina di sensualità allusa ma avvolgente. L'altra caratteristica interessante del cortometraggio girato a Esfahan, diversa rispetto agli appunti, è di rinunciare a qualsivoglia ricaduta diretta su altri film «da fare»: la piccola storia d'amore che racconta la Varda è quella di personaggi, non di persone, di presenze fantasmatiche e bidimensionali, senza una storia, una memoria, un passato che non sia quello specificato in questo o nel lungometraggio parallelo. Riconducendo il tutto alle dinamiche dell'incontro, potremmo dire che attraverso la postilla si assiste a una ricerca di contatto dell'«alterità» nella sospensione, in uno spazio *in-between*, in un mesocosmo che istituisce relazioni indirette con i mondi di partenza e con i

¹⁹ Per ulteriori informazioni rimandiamo a quanto già scritto nella parte precedente dello studio.

mondi di arrivo, in un orizzonte fuori-dal-testo, in un fuori-film che non è altro-film, ma è parentesi, escrescenza, disseminazione agamica.

Sopralluoghi

Un'altra variazione sul tema degli appunti – per restare ancora per qualche tempo dentro i modi di rappresentazione pasoliniani – è quella dei **sopralluoghi**. Il *repérage* palestinese si differenzia dagli appunti indiani o africani perché espressamente dedicato alla ricerca di una serie di location, dunque di luoghi, spazi, paesaggi, territori, insediamenti, utili per la realizzazione per una società di produzione. La spedizione è una volta ancora strumentale – volta alla realizzazione di un altro prodotto cinematografico – ma acquista profili di natura esplicitamente «estetica». I sopralluoghi sono, infatti, prevalentemente dei luoghi suggestivi indipendentemente dalla presenza o meno di una troupe cinematografica. Nella logica un po' brutale da Film Commission le location finiscono per veicolare altri processi di attrazione e mostratività che non si esauriscono nella proiezione cinematografica, ma che coinvolgono le dinamiche turistiche, gli immaginari identitari di un paese. Il sopralluogo è pratica che estrae dai luoghi visitati sia i loro caratteri di disponibilità alla diegesi, sia i caratteri di moltiplicazione delle diegesi, nel senso che favorisce nuovi pellegrinaggi, nuove visite, nuove immagini.

Nei *repérage* di Pasolini, poi, viene meno quasi del tutto la presenza antropomorfa. Le genti, i ragazzetti, i contadini compaiono con una certa frequenza, è vero, come peraltro compare lo stesso cineasta e il prete che lo accompagna, ma a differenza degli appunti, le presenze umane non sono l'elemento imprescindibile della ricerca. Non lo sono i loro volti, i loro profili, la loro condizione economica. Non lo sono soprattutto quando il regista di Casarsa si accorge di trovarsi in un contesto di povertà molto diverso da quello che si attendeva, privo di quella originaria «innocenza» e «disponibilità all'ascolto» che egli sperava di ritrovare nelle strade calcate da Gesù. Quelle persone non fanno per lui. Il sopralluogo consegna, invece, un catalogo d'immagini varie: paesaggi, profili di colline, deserti, vicoli di città, mura di cinta, *ashram*. Queste e altre sono potenziali inquadrature di un lungometraggio di finzione che pongono in essere il problema della corrispondenza tra una storia (un soggetto, un'idea) e un'*allure* geografica e ambientale. La scelta di rendere inutili i sopralluoghi palestinesi – così come Pasolini di fatto farà girando il suo Vangelo a Matera e in altri siti del meridione italiano – significa, indirettamente, estinguere le immagini dell'«alterità», riportandole da

una parte alla loro condizione d'invisibilità, una condizione del tutto politica (essere fuori dal film come lo è la Palestina dallo scacchiere diplomatico internazionale) e riassegnandole dall'altra una condizione culturale, ovverosia un valore intrinseco, di luoghi in sé, indipendenti da processi di finzionalizzazione, cui non ci si può sovrapporre («sopra-luoghi») nessuno sguardo«altro». È in qualche misura lo stesso discorso che vale per le riprese dei palazzi di Udaipur e Jaipur mostrati da Pasolini per gli *Appunti per un film sull'India*: se su un versante si tratta degli stessi edifici principeschi che Lang aveva scelto per il dittico indiano, sull'altro occorre costatare che sono radicati del loro profilo esotico, mostrati allo spettatore come possibili location ma solo per essere velocemente abbandonati a loro stessi (in particolare il Palazzo del Lago e il City Palace di Udaipur). Anche in questo caso, il palazzo principesco, il monumento turistico, il paesaggio incantevole appaiono per scomparire. Appaiono. Certo. Ma la loro funzione paradossale è quella di non essere mai accolti da un successivo film.

Naturalmente i «sopralluoghi» come modello di racconto dell'«alterità» non sono pratica filmica attribuibile al solo Pasolini. Ad esempio anche *Sans soleil* si basa sull'ipotesi che ci sia un cineoperatore che gira per i quattro angoli del mondo alla ricerca di possibili location per un film di fantascienza che vorrebbe realizzare in un imprecisato futuro (e che non realizzerà mai). Anche in questo caso le immagini catturate da Krasna/Marker finiscono per vivere una condizione di lancinante «estraneità» o di «invisibilità». Si ricorderanno ad esempio le riprese in Islanda di una serie di paesaggi idilliaci che verranno poi cancellati dall'eruzione di un vulcano, o quelle africane dove vediamo quali conseguenze impone una terrificante carestia sui capi di bestiame e sugli animali della zona. Mentre il pellegrinaggio a San Francisco dell'operatore markeriano sui luoghi dove è stato realizzato *Vertigo* di Hitchcock (ne riparleremo tra poche pagine), è un sopralluogo al contrario nel senso che il personaggio non va a cercare un luogo da riprendere nel prossimo futuro, ma un luogo già ripreso nel recente passato, quello di Bertolucci in *Videocartolina dalla Cina* invece è un sopralluogo che si fonda sulla delega giacché il cortometraggio è composto in gran parte da immagini registrate non in prima persona dal cineasta (che risiede a Shanghai e da lì non si muove) ma da collaboratori «sguinzagliati» in alcuni luoghi remoti della Cina. Anche in questo caso

abbiamo a che fare con *repérages* che si separano – almeno inizialmente – dagli occhi di chi dovrebbe valutarne l'efficacia estetica e la duttilità narrativa. Sono sopralluoghi per «interposta persona»²⁰.

A ben vedere sono una sorta di sopralluoghi anche le visite sui set di film altrui. È un'evenienza piuttosto ricorrente nei film e nei documentari odeporeici. Si pensi, ad esempio, al Louis Malle de *L'Inde fantôme* che si trova a perlustrare alcuni stabilimenti cinematografici indiani e ad assistere alle riprese di un film commerciale con curiosità e reverenza. Si pensi al Marker che visita il set di *Ran* di Kurosawa (ma in questo caso si tratta di un tipo di produzione particolare – quella del *making-of* – di cui parleremo in un prossimo paragrafo). Si pensi soprattutto a *Hiroshima, mon amour* nel quale il protagonista maschile giapponese va a prelevare la protagonista femminile francese, di professione attrice, alla fine della sua giornata di lavoro sul set di un film sulla «pace» per provare a continuare – almeno per qualche ora – l'avventura sentimentale cominciata la sera prima. Nella fiction di Resnais, la città di Hiroshima acquista un valore inevitabilmente simbolico, paradossalmente confermativo anche della nostra discettazione. Hiroshima è, infatti, il sopralluogo introvabile per eccellenza, giacché è stata rasa al suolo e qualsiasi ricostruzione della città prebellica è inconcepibile. Il regista francese (e la sceneggiatrice Marguerite Duras) riflettono, così, sull'impossibilità di raccontare storie sull'orrore della guerra giocando con le stratificazioni meta-cinematografiche e con l'irriducibilità di alcuni passaggi e di alcuni siti della storia. Ci pare, infatti, che malgrado il film nel film per il quale recita la protagonista francese sia un *work in progress* sia un «film da farsi» (sulla pace, per di più, costruito irrealizzabile per eccellenza), Hiroshima – l'Hiroshima della guerra di cui è stato testimone il protagonista maschile e che è ormai il luogo di una memoria ferita – non riesca ad assurgere a luogo di finzializzazione, mantenendo la sua presenza nel film – e nel film nel film – come «luogo- sopra-il-quale» ogni narrazione, ogni racconto, ogni storia d'amore non attecchisce, scivola via.

²⁰ Un caso simile può essere considerato *Si j'avais quatre dromadaires* di Chris Marker (1966) un film costruito giustappoendo circa ottocento fotografie scattate dal regista francese in ventisette paesi visitati in quegli stessi anni. La successione di immagini, commentata da un fotografo dilettante e dai suoi amici, che discettano in *voice over*, su temi che riguardano i temi del lavoro, della società, del socialismo, dell'etica pubblica, presenta scatti e istantanee catturate in varie città, tra cui Tokyo, L'Avana, Stoccolma, Pechino, Mosca, Roma, Parigi, ecc. La maggior parte delle fotografie sono il frutto dei viaggi di lavoro di Marker in Giappone o in Cina o a Cuba: ne consegue che si tratta non di sopralluoghi, bensì di possibili foto di scena, o di foto catturate nei tempi lasciati liberi dalla realizzazione dei rispettivi film.

Omaggi

Da un certo punto di vista il doppio binario di coinvolgimento e abbandono, di avvicinamento ed emarginazione, può essere rinvenuto in un altro registro ibrido che incrociamo nei nostri viaggi: quello dell'omaggio nei confronti di un «altro» dalla personalità accesa o dalla riconoscibilità acclarata, caratteristiche verso le quali l'«ego autoriale» dei registi europei di cui è costretto, in qualche modo, a compiere un passo indietro. I casi che qui intendiamo trattare sono quattro, due a firma di Wim Wenders e due di Chris Marker, anche se qualche parola di commento meriterebbe anche la devozione che ad esempio Rossellini ha nei confronti di Nehru o Ivens nei confronti di Ho Chi-min²¹. Accontentiamoci di riflettere su quattro testi coesi sul piano dell'ambientazione (il Giappone) e dell'attenzione verso personalità che provengono dal mondo dello spettacolo e del cinema in particolare.

Il primo caso arriva da *Tokyo-Ga* di Wim Wenders. Com'è noto il documentario narra del viaggio del cineasta tedesco in terra nipponica realizzato con lo scopo di visitare la tomba di Ozu e di cercare le tracce del suo Giappone in un paese che però sembra averlo dimenticato definitivamente. Viaggiando insieme alla macchina da presa del regista, ci troviamo una volta ancora innanzi a location da cercare, interviste rivolte ad amici e colleghi, immagini archetipiche (come il treno, la casa ripresa dalla prospettiva tatami, i primi piani frontali ecc...) che ritornano. Come Pasolini, anche Wenders viaggia sospinto dal desiderio di ritrovare un mondo ideale (la Palestina di Gesù, la Tokyo degli anni Cinquanta) che ovviamente non esiste più, forse non è mai esistito, sostituito, in questo caso, da uno alternativo e dai tratti distopici, immemore e inconsapevole del suo passato. Quello di *Tokyo-Ga* è, insomma, il resoconto di un progressivo avvicinamento a un'«alterità», secondo un approccio ammantato di nostalgia che prelude alla delusione di un incontro mancato. Non basterà a Wenders ritrovare alcuni compagni di lavoro di Ozu, ascoltare le loro testimonianze, emozionarsi per l'intimità degli episodi da questi narrati, perché guardandosi attorno, la sua cinepresa non troverà traccia del passaggio e della presenza del regista di *Viaggio a Tokyo* in una società ipertecnologica e apparentemente alienante che sembra, al contrario, giustapporre troppi filtri interculturali tra sé e l'osservatore straniero che la visita e la vorrebbe comprendere. Se Ozu sulla sua tomba farà incidere l'ideogramma *mu* ovvero vuoto, nulla, secondo

²¹ Il riferimento è al breve documentario del 1970 intitolato *Rencontre avec le president Ho Chi Minh*.

l'accezione positiva che il termine ha nella filosofia buddista e scintoista, il vuoto delle tracce di Ozu è riempito da un pieno di sollecitazioni, immagini, oggetti, costruzioni che letteralmente invadono e investono la macchina da presa wendersiana senza possibilità di scampo, senza cioè che vi sia possibilità di organizzare lo sguardo, sapendo come selezionare un dettaglio o un totale in funzione del loro spettro significante. Ecco allora che l'omaggio diventa, paradossalmente, un pellegrinaggio senza meta finale, un avvicinamento per allontanarsi, un cercare per perdersi.

È quanto avviene, anche se con tratti speculari, a Sandor Krasna in *Sans soleil* che vola fino a San Francisco, come ricordato poc'anzi, per ritrovare i luoghi dove è stato girato *Vertigo*, ovvero per ritrovare non tanto un luogo toponomastico preciso, ma un particolare sentimento, quella vertigine dei sensi che sta alla base di ogni condizione di *dépaysement*. Una vertigine causata da ragioni opposte rispetto a quelle di Wenders (come è opposto il movimento, da est verso ovest e non viceversa), perché in questo caso non è difficile trovare le tracce di un'esperienza del passato (i luoghi scelti da Hitchcock sono facilmente individuabili dal turista cinematografico, esistono persino percorsi già predeterminati), ma che produce le medesime conseguenze sulla volubilità e la volatilità della memoria e della percezione del presente. Il percorso della memoria di Sandor/Marker – come quello di Wenders – pur affidandosi alle immagini delle loro fedeli videocamere, è un percorso disorganico, senza meta finale, tanto da poter/dover coniugare immagini che provengono dal Giappone, dagli Stati Uniti, dall'Islanda, dalla Guinea Bissau.

Se i primi due casi sono descrivibili secondo le categorie dei pellegrinaggi senza meta finale, il terzo e quarto caso qui convocati, anch'essi incentrati su una doppia condizione di avvicinamento e distacco, possono essere accomunati da un'altra caratteristica: la disposizione al servizio nei confronti di un altro «sé» autoriale. Wenders presta il proprio sguardo allo stilista Yamamoto in *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*, sposando la sua visione della vita, il suo modo di concepire l'arte e la moda, attraverso un'operazione agiografica abbastanza tradizionale. Nel caso di *A.K.* di Marker il discorso è diverso. Il documentario rientra precisamente nel regime enunciativo del *making-of*, essendo un lavoro promozionale realizzato sul set di un film di Kurosawa (*Ran*) a scopo sia celebrativo (l'esaltazione della bravura del regista e della troupe), sia paratestuale (guidare la percezione del film e influenzare i processi di ermeneutica cinematografica). Marker, a ben vedere, sembra interpretare in maniera «ortodossa» questa doppia funzione in un'opera che – non

dimentichiamoci – è finanziata dallo stesso produttore francese di *Ran* e dunque è consustanziale al film kurosawiano. Se il documentario nei fatti esegue le volontà del committente proponendo un ritratto positivo e ossequioso del Tenno²², in verità i modi d'agire e di posizionarsi di Marker testimoniano una certa originalità nell'avvicinarsi al «maestro» e una qualche atipicità che vale la pena velocemente illustrare. L'atipico consiste essenzialmente nel fatto che *A.K.* celebra Kurosawa restandogli a distanza, senza avvicinarsi a lui e preferendo viceversa confrontarsi con alcuni dei suoi collaboratori. Durante il documentario, Marker si preoccupa quasi esclusivamente della vita del set, dell'organizzazione del lavoro, dei rapporti interpersonali tra le maestranze, invece di intervistare il regista giapponese, indicare le caratteristiche salienti del film, proporsi come apparato modellizzante di canoni e caratteri della pellicola. Di più, quando sentiamo brani di conversazioni di Kurosawa in cui con tutta probabilità il Tenno illustra alla troupe il suo modo di concepire il cinema e praticare la funzione di regista, avviene perché sono state «rubate», ovvero registrate a sua insaputa, da qualche collaboratore e poi presentate allo spettatore occidentale senza doppiaggio o sottotitolatura, come a voler negare, una volta ancora, la possibilità di familiarizzare con la sua voce, le sue idee, la sua «umanità». Anche in questo caso, possiamo allora sostenere che l'omaggio rappresenti un mettersi al servizio della personalità che s'intende encomiare secondo un principio di «lateralità» del proprio sguardo che è anche accentuazione della propria estraneità, della propria condizione straniera, sul set. Omaggiare significa – in questo caso – relegare l'«altro» in un alveo protetto, inavvicinabile, compiendo un passo indietro. O quando va bene, a lato.

Lettere e diari

Giocano anch'essi sul dialogismo distacco/immersione i formati epistolari o diaristici attraverso i quali vengono confezionate alcune delle produzioni odepotiche. Possono essere inseriti in questa categoria, più o meno agevolmente, quasi tutti i film di Marker, l'*Inde Fantôme* di Louis Malle, in parte *Hiroshima, mon amour* di Resnais, ancora *Tokyo-Ga* di Wenders, la *Lettre de Chine* di Ivens, in parte la *Videocartolina dalla Cina* di Bertolucci o allargando lo sguardo ad altre produzioni qui non considerate ma che affrontano temi analoghi, titoli come ad esempio *Lettre à la prison* di Marc Sciolom (1969). Com'è noto, sia la «lettera», sia il «diario» sono espedienti narrativi ampiamente

²² I film «agiografici» di Marker sono diversi e tutti dedicati a maestri o grandi collaboratori del regista. A Yves Montand (*La Solitude du chanteur de fond*, 1974), Simone Signoret (*Mémoires pour Simone*, 1986), Andreij Tarkovskij (*Une journée d'Andrei Arsenevitch*, 1999), Aleksandr Medvedkin (*Le tombeau d'Alexandre*, 1993).

diffusi in particolar modo nella letteratura odepórica. In entrambi i casi s'individua un interlocutore più o meno fittizio (dal punto di vista narratologico poco cambia), che appartiene generalmente o alla propria famiglia o a una cerchia di amici, altrettanto spesso situato nel paese d'origine del mittente (nel caso dei diari, è un se stesso collocato in un «altrove», dove la distanza non è spaziale ma temporale) cui rivolgere un insieme di discorsi che mettono in forma le esperienze contingenti della diversità, mescolando, nella ponderazione della scrittura, oltre alla descrizione dei fatti vissuti, anche le emozioni, i dubbi, le perplessità, le fantasie da essi suscitate. Al di là dei contenuti delle lettere o dei giornalieri diaristici, ci interessano tali forme personali del racconto non solo per la loro dimensione autobiografica (abbiamo già visto che è elemento importante, ma non decisivo), ma diremmo soprattutto per quel gioco di rispecchiamenti che si crea quando la relazione e l'incontro con l'esotico più prossimo viene letta e interpretata attraverso il filtro imposto dalla comunicazione con un soggetto familiare ma distante. Da una parte, infatti, l'epistola e il diario potrebbero apparire come strumenti della rassicurazione emotiva o dell'assimilazione razionale del diverso, secondo pratiche che sedano le incommensurabilità e le inquietudini dell'incontro grazie al fatto che ci si rivolge a una persona amica e familiare; dall'altra però i due registri sono anche un modo per costruire dighe, intralci, ostacoli tra la realtà rappresentata e chi fruisce il racconto (i destinatari delle missive e, in seconda battuta, lo spettatore) sospingendo questi ultimi a concentrarsi maggiormente sulla soggettività dell'istanza narrante insita in tali regimi narrativi invece di porre attenzione verso una supposta e impraticabile oggettività dell'«altro».

Tale affermazione trova specialmente nel cinema di Marker la sua dimostrazione più plastica e puntuale. Affrontiamo una volta ancora il caso *Sans soleil*. Si conosce l'escamotage narrativo individuato dal cineasta francese: le immagini che vediamo vengono commentate da una voce extradiegetica femminile che legge le lettere che si suppone riceva da un fantomatico operatore cinematografico di nome Sandor Krasna, che gira per il mondo, registra le immagini che vediamo (in verità non tutte) e che progetta, tra le altre cose, di realizzare una *science fiction*. Le figure narratologiche qui ricreate – una donna senza nome, senza volto e senza luogo che riceve e legge, un operatore senza corpo e in cento luoghi diversi che registra, scrive e spedisce – incarnano quella dimensione di spaesamento che pervade ogni fase costitutiva della significazione cinematografica markeriana: dalla scelta di quali immagini catturare (sono giustapposte una dopo l'altra riprese

provenienti da tutto il mondo, dalla Guinea al Giappone, dall'Islanda a San Francisco, da Capo Verde a l'Île de France) o di quali inserire nel flusso discorsivo (come si ricorderà Marker aggiunge anche immagini di repertorio o firmate da altri film-maker, insensibile alla questione dell'autorialità o dell'intenzionalità primaria dello *shooting*), alla costruzione del commento fino alla prefigurazione di un proprio spettatore e di un certo tipo di fruizione (ragionando sui supporti e le piattaforme in cui può circolare visto che la sala cinematografica è spesso preclusa alle sue opere). Un *dépaysement* che è anche consapevolezza dei limiti delle norme sociali o culturali (il divieto di guardare in macchina tacciato, dalla *voice over*, come una delle regole più stupide che insegnano nelle scuole di cinema), delle fatiche della comunicazione, delle difficoltà di gestire i flussi informativi e dunque della vacuità delle forme, dei canoni e degli artifici retorici, questi ultimi mai mascherati, ma anzi moltiplicati in eccesso fino a renderli strati pulviscolari che si integrano nella materia stessa nel film.

Rendere destabilizzante la voce narrante (ne parleremo più diffusamente nel prossimo capitolo) è un modo per smontare o destrutturare le pratiche di ermeneutica delle immagini della diversità, rendendo così meno efficaci e automatici i paradigmi culturali attivati, i punti di vista istituzionalizzati, i posizionamenti sociali del soggetto interpretante. La parola, in qualità di parte fondante di un artificio narrativo (la lettera, il diario), non può che relazionarsi con l'immagine (la rappresentazione dei fatti) secondo un basso grado di densità mimetica, demandando una parte essenziale del proprio orizzonte significante ad un «altrove» o ancor meglio a un centro semiotico incollocabile tanto nello spazio quanto nel tempo. Detto in maniera più chiara: la lettera si comprende solo se si colloca all'interno di un carteggio più ampio e dialogico, il cui allestimento – tanto importante quanto i singoli pezzi che lo compongono – è delegato a un'istituzione narrativa astratta; il giornaliero di un diario si afferra nella sua peculiarità a patto di collegarlo con la storia dell'individuo/diarista, con le sue contraddizioni, i suoi rimossi, le sue ferite, le trasformazioni che opera il trascorrere del tempo. Tutte caratteristiche non immediatamente verificabili da parte dello spettatore.

Il baricentro cognitivo si sposta così verso una dimensione ellittica della comunicazione, verso uno spazio evenemenziale che resta vuoto, traccia non scritta, tra un'epistola e l'altra, nelle esperienze che vengono scientemente o inscientemente rimosse o taciute delle cronache autobiografiche. La «lateralità» della parola scritta o declamata è, in buona sostanza, la principale

garanzia della lateralità delle immagini descritte o registrate, o meglio ancora della loro inviolabilità agli sguardi altrui: le forme della diversità siberiana, come quella giapponese di *Sans soleil* o cinese di *Dimanche à Pékin*, sfruttano la «verbosità» del registro epistolare per consegnare allo spettatore la percezione della loro incomunicabilità.

Malgrado esiti parzialmente diversi e una radicalità sicuramente degradata, anche i diari audiovisivi mantengono lo stesso orizzonte di (non) performatività delle missive. L'*Inde fantôme* rappresenta, ad esempio, un'immersione straordinaria nell'India del Sessantotto. Tuttavia i continui «borbottii» del regista, il flusso di coscienza che diventa confessione circa l'incapacità di comprendere ciò che sta filmando, il considerare ogni esperienza vissuta come una sfida tra lo sguardo razionale dell'europeo illuminista e il desiderio di abbandono emotivo e di senso spirituale propri di molti indiani – un po' come succede senza dover scomodare Leiris nella raccolta pasoliniana *L'odore dell'India* – fanno sì che i processi di comprensione di quel paese passino in secondo piano rispetto alla dimensione personale e esperienziale del viaggio malliano. La differenza con i casi di Rossellini e Antonioni è da questo punto di vista abbastanza rilevante: là la volontà illustrativa e una strutturazione più omogenea dei brani, predisposti seguendo la continuità spaziale dei viaggi, infondevano ai documentari televisivi una coerenza e una chiarezza narrativa maggiore, secondo un mandato filmico di tipo maieutico che se rischiava da una parte la semplificazione e il malinteso, dall'altra ribadiva la centralità dell'immagine esotica come attrazione di sguardo, come incrocio essenziale dei discorsi. L'accentuazione della forma diaristica di Malle – ma il caso è simile per il Wenders giapponese – produce una ridondanza, una profusione e una ripetitività che allarga le distanze e non aiuta a tessere affinità tra gli spettatori e la realtà indiana. Il termine *fantôme* utilizzato da Malle come omaggio al diario africano di Leiris traduce bene tale dinamica. È un'India spettrale, paradossalmente incorporea, quella che passa attraverso lo sguardo immersivo del cineasta. Come d'altronde spettri di un tempo mai esistito (se non nella finzione ozuiana) sono quelli che cerca Wenders nel suo soggiorno giapponese. Sono spettri i personaggi di *India Song* (anche se non vi è una dinamica diaristica a supporto di quel lavoro); è un *doppelgänger* Kumiko che spedisce in Francia all'amico Marker non delle lettere ma delle registrazioni vocali, il cui contenuto, molto personale, senza l'organizzazione e la costruzione sintattica tipica delle epistole, assomiglia alla

costruzione e soprattutto al ritmo del *journal intime*. Lungi dall'asserire una presenza, i diari, in forme diverse ma paragonabili con le missive, stabiliscono un'assenza.

Pamphlet e inchieste

Troviamo una diversa disposizione dei significati in due forme per così dire assertive del racconto cinematografico: il pamphlet (o il film a tesi) e il documentario d'inchiesta. Forme affermative che, tuttavia, come vedremo, subiscono una serie di contraccolpi decisivi alla loro supposta intransigenza nel momento in cui vengono scelti come strumenti di raffigurazione dell'«alterità». Quanto al pamphlet, l'esempio più noto con cui occorre relazionarsi è *Loin du Vietnam*, opera collettiva che mette insieme idee, cineasti, immagini, convinzioni, progetti, punti di vista per sostenere esplicitamente la battaglia delle popolazioni vietnamite contro gli invasori americani. Un'opera partigiana, in tutte le accezioni del termine. Siamo nel 1967, il Sessantotto è alle porte. I movimenti di sinistra, parlamentari e soprattutto extraparlamentari, manifestano contro i governi affinché cessino i bombardamenti contro il Vietnam del Nord e l'occupazione militare del Vietnam del Sud. La forma collettiva del film diventa un'opzione sempre più urgente, almeno per i cineasti militanti, perché richiama a forme collettive e idealmente più paritarie di produzione. Serve poi mobilitare l'opinione pubblica, quella simpatizzante e quella non simpatizzante, mantenere alta l'attenzione, dare un segno del proprio posizionamento politico in una fase convulsa della vita sociale, specialmente (ma non solo) in Francia. La macchina da presa, come avrà modo di dire Ivens, diventa un'arma, impugnata da un regista o da una squadra di registi, per affrontare delle sanguinose battaglie politiche, sociali, culturali, quelle che le ingiustizie della Storia impongono. È una chiamata alle armi, *Loin du Vietnam*, alle armi della dialettica e della coscienza critica, ovviamente²³.

In ragione dell'impossibilità pratica di essere in Vietnam e dunque di documentare e testimoniare la guerra di resistenza in prossimità, Jean-Luc Godard, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Resnais, con la supervisione di Marker uniscono i loro sforzi per realizzare un'opera collettiva «a segmenti» (più che a episodi), un patchwork di immagini realizzato da registi di diversa

²³ Per una riflessione complessiva su *Loin du Vietnam* si rimanda a: M. C. Ropars-Wuilleumier, *Loin du Vietnam* in id. *L'écran de la mémoire*, Parigi, Seuil, 1970, pp 217-220; L. Seguin, *L'Art du scrupule* ("*Loin du Vietnam*"), «Positif», n. 93, Marzo 1968, pp. 10-15; W. Klein, A. Resnais, J. Meppiel, *Loin du Vietnam* «Cinéma», n. 122, Gennaio 1968, pp. 1968, 36-55.

formazione e sintassi filmica che programmaticamente mescola materiale audiovisivo di varia natura e fattura, di eterogenea ambientazione (Hanoi, Parigi, New York, Londra, Cuba) e provenienza (fiction, documentari, cinegiornali, immagini di repertorio, interviste, fotografie, cartelli), incollati insieme dall'intento di risvegliare le coscienze e condannare la politica imperialista degli americani. Se si esclude Ivens che in Vietnam effettivamente c'è stato da poco tempo e che quindi contribuisce all'elaborazione del lungometraggio mettendo a disposizione le riprese che egli ha realizzato nel sud-est asiatico, *Loin du Vietnam* – come si può evincere peraltro dal titolo – è una pellicola che affronta la questione vietnamita statuendo subito una serie di distanze, di allontanamenti. È un film sul Vietnam senza viaggio in Vietnam ma, come a compensare tale manchevolezza, pieno di altri itinerari, più o meno disordinati, in altri angoli del pianeta per registrare l'assurgere di mobilitazioni di massa sempre più prorompenti in difesa e in solidarietà del popolo vietnamita (ne vedremo di analoghe a sostegno del Vietnam in India, riprese da Malle e inserite sia in *L'Inde Fantôme* sia in *Calcutta*). Lo stesso, a ben vedere, farà Godard in quegli stessi mesi con *La chinoise* che «racconta» la Rivoluzione Culturale attraverso lo sguardo e le battaglie ideologiche di un gruppo di studenti rinchiusi in un appartamento parigino durante le vacanze universitarie.

Non sfuggirà il fatto che raccontare a distanza (la Rivoluzione culturale, il maoismo, il Vietnam, ecc.) significa innanzi tutto raccontare la rappresentazione di un luogo, non il luogo stesso. Il viaggio, infatti, ti pone innanzi al problema della corrispondenza tra i propri immaginari e le immagini dei posti attraversati, mettendo in moto una dinamica dialogica tra attese e sorprese, malintesi ed epifanie, su cui non vale la pena ritornare dopo le tante pagine dedicate all'argomento nella scorsa parte di volume. Il «non» viaggio invece – come dimostra il film collettivo che del Vietnam mostra quasi esclusivamente immagini registrate da cineoperatori e realizzate per telegiornali e altre forme di reportage – ti costringe a considerare statutariamente vere le forme di rappresentazione dell'«alterità» che riesci a recuperare da altri media (documentari, cinegiornali, immagini d'archivio), quantomeno perché è attraverso quelle che ci si costruisce un'opinione e un immaginario, anche critico e radicale²⁴. Ecco allora che la lontananza diventa una condizione quasi

²⁴ Da questo punto di vista *Loin du Vietnam* prefigura il lavoro di cineasti come Gianikian e Ricci Lucchi sul cosiddetto *found film footage*, quei film (o brani di film) costruiti sulla base di vecchi metraggi di film abbandonati o dimenticati negli archivi, recuperati e riusati con obiettivi di carattere estetico, politico, culturale. Sulle caratteristiche del *found film footage* si veda innanzi tutto M. Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio 2013.

necessaria per svuotare la diversità dei suoi caratteri più inquietanti e destabilizzanti e rendere irrevocabile il profilo assertivo dell'operazione cinematografica, proprio perché costruita a sua volta sopra immaginari già codificati.

Tale divaricazione del senso si realizza per la verità anche quando il pamphlet è realizzato in loco. Questo è il caso de *Le mura di Sana'a* di Pasolini. Il cortometraggio è un appello accorato all'UNESCO affinché si occupi di aiutare le classi dirigenti della capitale yemenita a mettere sotto tutela la città vecchia, difendendola così dalle brutture della modernizzazione. La tesi è esplicita. Le immagini, siano esse quelle del centro storico ancora colto nella sua solenne e ieratica bellezza, o quelle delle mura che cedono al lavoro delle ruspe o quelle che ripropongono i segni di un capitalismo imperante che attecchisce nei mercati e nelle bancarelle, nei palazzi moderni e nelle automobili che sfrecciano per le strade, le immagini tutte, dicevamo, hanno un valore assertivo o se si preferisce confermativo. Pasolini, a differenza dei registi francesi per il Vietnam, si trova effettivamente nello Yemen, ma si sente quasi in obbligo di produrre egualmente una distanza, visivamente strabiliante, incollando le immagini yemenite con quelle della città di Orte. Egli vorrebbe dimostrare, mettendo in relazione le due città, quali danni può creare il processo di urbanizzazione capitalista se deregolato o condotto senza criteri culturali/estetici/architettonici. La distanza non è però solo quella tra il borgo laziale e l'antica città di Sana'a, ma è anche tra lo Yemen e la sede parigina dell'UNESCO (o quella newyorchese dell'ONU). È anche, a ben vedere, la distanza che esiste tra la «coscienza» dell'intellettuale italiano, così spiccata e auto-rappresentata, e l'«incoscienza» della classe dirigente di quel paese, così battezzata dal cineasta senza che vi sia, a onor del vero, una profonda conoscenza della situazione politica e sociale del paese arabo (senza ad esempio considerare le cause e gli effetti della guerra civile da cui il paese, in quei mesi, stava faticosamente uscendo). In tal modo, ovvero inveterando una posizione etica e irreprensibile, Pasolini anela una sorta di cristallizzazione dell'esistente, di uno Yemen medievale che egli stesso associa al destino di una città vitrea come Venezia. Così facendo egli conferma che il carattere assertivo del pamphlet se da una parte serve per veicolare battaglie di carattere politico, dall'altra statuisce una distanza che è difficile colmare, una cristallizzazione impossibile da scalfire. Ed è in questa distanza che la realtà «altra» paradossalmente si rifugia, una volta di più inviolabile agli sguardi già pregiudizievole del cineasta di turno.

Parzialmente diverso è invece il bacino di produttività dell'inchiesta. Lo stesso Pasolini ne diventa protagonista quando in India, per i suoi appunti, interroga e intervista gli operai di una fabbrica, i contadini di un villaggio, i rappresentanti delle istituzioni, i responsabili di un giornale, chiedendo loro conto dell'industrializzazione del paese, della trasformazione degli stili di vita, dell'abolizione delle caste e così via. Lo stesso faranno, anche se con criteri e modi diversi, Malle, Wenders, l'Ivens di *Comment Yukong*, il Marker di *Koumiko*. In tutti questi casi la prassi dell'intervista rappresenta uno dei canali privilegiati per cercare di capire, comprendere, approfondire dati del reale che non convincono o semplicemente sfuggono. Sia chiaro però che non è il contenuto delle risposte degli interlocutori a essere realmente interessante, almeno al nostro sguardo retroattivo, perché spesso non forniscono informazioni essenziali per la comprensione del diverso; semmai lo è quella che potremmo chiamare la loro comunicazione non verbale, il modo di porsi, gli atteggiamenti, le sicurezze/insicurezze. Con questa definizione non ci si riferisce soltanto a posture, gesti, espressioni del volto della persona intervistata, bensì a quell'insieme più complesso di pratiche relazionali che s'innescano tra donne e uomini ripresi e interrogati e i cameraman e la cinepresa che vi si «posa» sopra. Pensiamo ad esempio all'imbarazzo provato dalla moglie del maharajah imborghesito non solo per le domande «impertinenti» di Pasolini, ma direi soprattutto per la sua invadente presenza nell'abitazione di famiglia; pensiamo ai silenzi di Ryū Chisū, attore feticcio di Ozu o a quelli di Atsuta Yūharu, suo fedele operatore di macchina, quando ripensano alle giornate di lavoro trascorse con il grande cineasta, silenzi che si caricano di tensione perché dall'altra parte di una cinepresa c'è un altro operatore di macchina e un altro regista (Wenders); pensiamo a Kumiko e a tutto quello che rappresenta per Marker, al bisogno di tenere separate le parole della ragazza (registrate) e il continuo approssimarsi della cinepresa al suo corpo e al suo modo di interagire con la città; pensiamo ancora all'operatore Sandor Krasna di *Sans soleil*, sempre per restare nell'universo markeriano, che nelle sue lettere s'interroga sugli sguardi in macchina (nessuna intervista, ma egualmente comunicazione diretta) che i soggetti che riprende gli lanciano con inquietante continuità, in un gioco di corteggiamenti che smaschera il ruolo «maschile» (autoritario) della protesi scopica in mano al cineasta; pensiamo alle ballerine di Bharatanatyam che l'occhio tecnologico di Malle venera letteralmente, avvicinandosi così tanto ai loro corpi da disturbarne gli

esercizi per il semplice fatto che le ragazze sono le sole persone incontrate in India che corrispondono al suo immaginario. Pensiamo alle parole «altre» del professor Tsien, «altre» perché inoculate dalla propaganda delle guardie rosse, che si presta ad una sorta di rito di autocritica del proprio passato «individualista» innanzi alla macchina da presa di Ivens. Non è il solo: nei dodici documentari che compongono *Comment Yukong déplaça les montagnes* troviamo decine e decine di persone intervistate da Ivens, il contenuto delle cui risposte sembra rivolgersi non tanto alla troupe francese che gira i film, quanto ai responsabili cinesi di partito, che seguono l'allestimento dei documentari, che sono seduti dietro la sedia da regista di Ivens.

L'inchiesta, l'intervista e l'indagine che cercano di andare alla radice di un mistero, qualunque esso sia (l'identità di una segretaria giapponese, i segreti del mestiere di un cineasta, la ragione che spinge alcuni europei a chiudersi in un *ashram* o a un maharajah a vestirsi in abiti occidentali) rivelano, fin dall'inizio, la fallibilità dell'operazione in sé, per via della fin troppo scontata impossibilità di giungere a spiegazioni in qualche modo convincenti sul diverso. In tal modo però cambia la prospettiva di analisi o se vogliamo la forza gravitazionale che mette in moto e rilancia i saperi. Nel momento in cui la ricerca fallisce, i modi della relazione evaporano, i dialogismi si ammutoliscono, non è più l'oggetto della ricerca ma il suo autore a catalizzare l'attenzione dello sguardo giudicante spettatoriale, trasformatosi a sua volta in eteroglossia vivente, nel senso di Bachtin, ovvero di codice linguistico – di rappresentante di un condice linguistico – nel quale s'insediano una molteplicità di diversi stili, discorsi, gerghi, pertinenze e competenze comunicative. La sua figura viene messa a nudo, lo scudo protettivo impugnato (la promessa di raggiungere una qualche verità) diventa troppo pesante da impugnare. Le ragioni dell'«altro» perdono incisività e improvvisamente la pratica relazionale si sbilancia dalla parte di chi è (f)autore della ricerca e non di chi la «subisce». La sua polivalità è in gran parte autoreferenziale.

Autenticare l'«altro» autenticando se stessi

La stretta interdipendenza che sussiste tra viaggio, utilizzo di strumenti maneggevoli di ripresa e forme instabili della narrazione risponde probabilmente al sottile tentativo di autenticare l'«altro» – sul piano della visibilità, ma anche su quello culturale e identitario – attraverso il tentativo di autenticare se stessi. L'esplicitazione del dubbio, la condizione d'instabilità, il senso d'insicurezza del

viaggiatore, che bene emergono dalle strategie retoriche sopra analizzate, possono essere letti e interpretati come una sorta di contrassegno che autentica l'esperienza odepórica che si sta affrontando. Nella rinuncia a mettere in cantiere «grandi narrazioni» (i film di finzione esotici «classici») sostituendole con «piccole narrazioni», o con altre, magari più lunghe, ma comunque precarie e instabili (si pensi ai documentari televisivi, monumentali ma dal destino incerto), si intravede il desiderio da parte dei nostri registi di evidenziare un profilo di disponibilità, una condizione di ascolto, il rifiuto di appoggiarsi a verità precostituite. Esplicitare la fatica della visione, la disarticolazione del racconto o l'insicurezza del punto di vista – e farlo esibendo vari profili di «lateralità» – significa inoltre dimostrare allo spettatore che si intende imprimere all'insieme del proprio lavoro le stesse condizioni di marginalità, se non di subalternità che si pensa vivano le popolazioni indigene. Ne abbiamo già parlato in precedenza, ma è utile ritornare sopra il concetto perché la ricerca di una specularità nelle condizioni dell'agire porta con sé la necessità di diluire il «sé» forte e strutturato del viaggiatore in un processo di (apparente) ibridazione o di contaminazione tale da precarizzarne il profilo e avvicinarlo a quello, altrettanto precario, del proprio interlocutore. È in questo caravanserraglio di «subalternità» più o meno esibite che si assiste al tentativo di autenticare l'«altro» attraverso il tentativo di attestare e rimarcare la propria onestà intellettuale, la propria disponibilità all'ascolto, l'urgenza del proprio errare, spostando anche sul piano narratologico e morfologico le condizioni di spaesamento, di spostamento non protette, non sicure, non tutelate (i «cacciatori di frodo» di Altman) e perciò destinate a farsi investire dalle sollecitazioni e dagli imprevisti dell'esistente.

Siamo consapevoli che nel momento in cui parliamo di strategie ibride di «autenticazione» del sé o del nativo o di «subalternità» collochiamo il nostro discorso nel bel mezzo di un lungo e articolato dibattito che ha animato gli studi postcoloniali a cavallo tra due secoli. Si noti, peraltro, che nella pubblicistica di approccio culturalista, ovvero nei testi di autori come Spivak, Bhabha, Aijaz, Hall, Glissant, lo stesso Said (e molti, molti altri) concetti come subalternità o ibridazione, così come altri affini quali creolizzazione, diaspora, meticcio, mai vengono assegnati ai dominanti (nel nostro caso i registi con la macchina da presa), bensì ai dominati (agli oggetti del loro sguardo). Sono termini che servono per individuare la condizione e l'identità dei soggetti senza voce (donne, minoranze, popolazioni colonizzate) o, in alternativa, di coloro che prendono parola (romanzieri, intellettuali,

artisti) ma per rappresentare la propria condizione di esuli, artisti migranti o meticci (è il caso di tutta la letteratura inglese firmata da scrittori nati in ex colonie britanniche o, più recentemente, delle cosiddette «seconde generazioni»).

Forse solo Bhabha, tra gli autori di punta di quest'area disciplinare, ha sottolineato che l'ibridismo, inteso come dimensione ambigua, eterogenea e composita della rappresentazione, non è solo una strategia di rimodulazione più o meno forzata delle soggettività dominate, ma è consustanziale anche alle pratiche di affermazione dei soggetti dominanti, elemento originario e funzionale del potere da cui nascono, solo in seconda battuta, i processi di ricollocazione semantica delle identità altre. Lo studioso di origini parsi naturalmente si occupa di tali aspetti in un'ottica di discriminazione dell'autorità coloniale nei confronti di popolazioni a lungo sottomesse, ma come vedremo le ricadute semantiche del suo discorso nel nostro campo di studi non sono né casuali né irrilevanti. Egli, ad esempio, sostiene che l'autorità coloniale si autoafferma perché contempla la discriminazione come un processo di scissione (tra cultura madre e figli bastardi; tra sé e doppio) in cui il ripudiato lascia tracce ripetute di sé come «qualcosa di differente – una mutazione, un ibrido»²⁵. L'ibridità è dunque il segno della produttività del potere coloniale, delle sue forze in trasformazione. È qui che però Bhabha compie un passo interessante nel suo ragionamento, tale da mettere in questione anche i modelli narrativi da noi studiati.

L'ibridità è la rivalutazione dell'assunto dell'identità coloniale, grazie alla ripetizione di effetti identitari discriminatori; essa mette in luce la necessaria deformazione e rimozione di tutti i luoghi di discriminazione e dominio. *Sconvolgendo le istanze mimetiche o narcisistiche del potere coloniale*, essa tuttavia ripropone il suo coinvolgimento identificandosi con strategie di sovversione che fanno volgere indietro lo sguardo del discriminato, fissandolo sull'occhio del potere. Infatti l'ibrido coloniale non è altro che lo sviluppo dello spazio ambivalente in cui il rito del potere è rappresentato nel luogo del desiderio, trasformando i propri oggetti in qualcosa che è al tempo stesso disciplinato e diffuso²⁶.

L'ibridismo, secondo Bhabha, sconvolge le istanze mimetiche e narcisistiche dell'autorità coloniale. Quelle mimetiche, nel nostro ambito di studio, sono legate ai concetti di documentario, di documentazione, di *cinéma vérité* (ne riparlamo nel cap. 17); quelle narcisistiche sono evidentemente legate all'affermazione di soggettività forti e spesso autoreferenziali come quelle degli

²⁵ H. Bhabha, *The Location of Culture*, Londra, Routledge Classics, 1994 (tr. it. *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001, p. 158).

²⁶ *Ibidem* (Corsivo nostro).

«autori» (nell'ottica della posizione di responsabilità sociale che essa comporta). Tale sconvolgimento, prosegue lo studioso, si estrinseca dentro uno spazio discorsivo ambivalente nel quale:

coloro contro cui è volta la discriminazione possono essere riconosciuti all'istante ma hanno anche bisogno che sia riconosciuta l'immediatezza e la struttura dell'autorità – un effetto di disturbo tipico dell'esitazione ripetuta che affligge il discorso colonialista quand'esso contempla i propri soggetti discriminati: la *inscrutabilità* dei cinesi, i riti *indicibili* degli indiani, le abitudini *indescrivibili* degli ottentotti. Non che alla voce dell'autorità manchino le parole; piuttosto il discorso coloniale ha raggiunto il punto in cui posto di fronte all'ibridità dei suoi oggetti, *la presenza del potere si rivela come qualcosa di diverso da ciò che affermano le sue regole di riconoscimento*. Se l'effetto del potere coloniale è dato dalla produzione di ibridazione piuttosto che dal noioso ordine dell'autorità colonialista o dalla silenziosa repressione delle tradizioni native, allora ci troviamo dinanzi a un importante mutamento di prospettiva. [...] L'ibridità è il nome di questo spostamento del valore da simbolo a segno, in virtù del quale il discorso dominante si scinde lungo l'asse del suo potere per essere dotato di rappresentatività e autorità²⁷.

Parafasando Bhabha, l'esitazione ripetuta delle forme di rappresentazione della diversità che ritroviamo in Malle, Pasolini o Wenders può essere considerata come la manifestazione di una precisa fase del discorso autoritario, quella in cui l'istituzione coloniale, appurata l'ibridità dei soggetti osservati, per continuare ad auto-affermarsi come tale, cerca e trova nuove forme di riconoscibilità e di auto-rappresentazione, spostando lo spazio ambiguo della sua performatività dall'ordine del simbolico all'ordine del segno. Si tratta di un passaggio fondamentale perché dall'immagine dell'«altro» come simbolo di desiderio, mistero, erotismo, paura – tipico dell'orientalismo «classico» – si passa a una sua implicazione negli stretti spazi del segno, dentro una collezione ampia di semiosi altrettanto essenzializzanti. Si pensi ad esempio all'operazione di Pasolini con *Il fiore delle Mille e una notte* nel quale il simbolico trova continuamente reificazione nel segno esposto dei genitali, delle nudità di giovani uomini e giovani donne, nelle parlate dialettali italiane, nelle ambientazioni smaccatamente orientaliste di diversi paesi del Medio Oriente (dunque facilmente riconoscibili) e nondimeno mischiate tra loro in un pot-pourri di fascinazioni visive che diventa immediatamente spaesamento, disorientamento. O pensiamo a *Hiroshima, mon amour* e a *Sans soleil* dove l'immaginario esotico nipponico torna parola, ripetuta, ridondante, manifestazione di una continua scissione tra banda audio e banda video, tra passato e presente, tra quadranti di

²⁷ Ivi, p. 159-160.

mondo, memoria personale e memoria collettiva, tra tragedie indicibili e bisogni di «calmare» i sussulti emotivi con parole che si sforzano, senza successo, di chiosare, di illustrare, di capire. Simboli che si fanno segni sono anche le immagini animate o di repertorio di *Lettre de Sibérie*, gli arabeschi di Varda, la Muraglia Cinese, i Guerrieri di Terracotta e *Il viaggio sulla luna* di Ivens, le sale di *pachinko* di Wenders, persino le tigri di Rossellini, catturate in inquadrature che timbrano la loro «alterità» in quanto diverse per illuminazione, focali, modalità di ripresa, dalle restanti che compongono l'episodio.

Più in generale strategie di disposizione dei significanti che si traducono in traccia semiotica sono tutte le formule retoriche e narrative individuate dai nostri cineasti: le lettere, i diari, gli appelli, le interviste, le cartoline, gli appunti, le postille, i sopralluoghi, ecc.

L'ibridità in effetti rovescia il processo formale di ripudio in modo tale che la dislocazione violenta dell'atto di colonizzazione divenga la condizione stessa del discorso coloniale. La presenza dell'autorità coloniale smette di essere immediatamente visibile; le sue identificazioni discriminatorie smettono di assumere un proprio riferimento, dotato di autorità, al cannibalismo di questa cultura o alla perfidia di quel popolo. L'articolarsi della rimozione e della dislocazione consente ora di identificare "il culturale" come una struttura di potere, una trasparenza negativa che finisce per costituirsi in forme antagonistiche, ai confini tra struttura di riferimento e struttura della mente²⁸.

Se applicassimo la posizione di Bhabha in tutta la sua radicalità al nostro ambito di studio, non ci sarebbe «scampo» per gli autori modernisti e nemmeno per le loro «trasparenze negative», per quelle «forme antagoniste» di morfologie e narratività volte, come abbiamo scritto poc'anzi, a infondere nel loro lavoro le condizioni di marginalità dell'«altro». La loro sarebbe comunque, quasi inevitabilmente, una prassi di cristallizzazione della diversità e, in seconda battuta, di affermazione della propria autorità etnocentrica. Per averne conferma ritorniamo brevemente su un brano già citato alcuni capitoli fa, tratto da *The Location of Culture* di Bhabha, a mo' di esercizio ludico. L'esercizio consiste nel sostituire i nomi di Barthes, Kristeva, Derrida, con quelli di Marker, Ivens, Antonioni, Malle, Pasolini o di altri cineasti qui studiati:

Il despota turco di Montesquieu, il Giappone di Barthes, la Cina di Kristeva, gli indiani nambikwara di Derrida, i pagani cashinahua di Lyotard sono parte di questa strategia di contenimento in cui il testo Altro è visto una volta per tutte come orizzonte esegetico della differenza, mai come agente attivo di sviluppo. L'Altro è nominato, citato, inquadrato, miniato, incasellato nella strategia da "botta e risposta" di un illuminismo di serie; la

²⁸ *Ivi*, p. 161.

narrazione e le politiche *culturali* della differenza si trasformano nel circolo chiuso dell'interpretazione. L'Altro perde il proprio potere di significare, di negare, di dare inizio al proprio orientamento storico, di creare il proprio discorso istituzionale e oppositivo. Per quanto si conosca in modo impeccabile il contenuto di una cultura "altra" e per quanto sia antietnocentrico solo il suo *localizzarsi* al termine di grandi teorie, cioè la necessità che sia sempre un buon oggetto di conoscenza analitica – il docile corpo della differenza – potrà ricreare una relazione di dominio: questa è la più grande accusa che si può muovere al potere istituzionale della teoria critica²⁹

E, già che ci siamo, sostituiamo a «teoria critica» il nostro focus d'interesse: «il modernismo autoriale».

Ci aiuta forse a uscire da questo *cul de sac* speculativo una posizione teorica che accetta il concetto di ibridismo assoluto di Bhabha, ma lo riconduce a un pratica della relazione.

La domanda a cui rispondere non è se possiamo riportare il nativo alla sua autentica origine, ma cosa significa il nostro fascino verso il nativo nei termini dell'irreversibilità della modernità. Esistono molte e lodevoli spiegazioni di come il nativo nel mondo non occidentale sia stato usato dall'Occidente come strumento per promuovere e sviluppare i propri profili intellettuali. Secondo queste spiegazioni il modernismo, specialmente il modernismo che associamo con l'arte di Modigliani, Picasso, Gauguin, i romanzi di Gustave Flaubert, Marcel Proust, D. H. Lawrence, James Joyce, Henry Miller e così via, era possibile solo perché questi artisti del "primo mondo" dai nomi famosi incorporavano nella loro "creatività" la cultura e la produzione artistica dei popoli non occidentali. Tuttavia mentre gli artisti occidentali continuano a ricevere attenzione, categorizzati in modo particolare per tempo, luogo e nome, il trattamento delle opere dei popoli non occidentali continua ad avere qualcosa dei modelli sistematici di sfruttamento e alterazione³⁰.

Modigliani, Picasso, Flaubert e, ancora, proseguendo l'esperimento sopra suggerito, Rossellini, Antonioni, Resnais, Wenders...: anche per Rey Chow gli artisti del «primo mondo», con le loro date, i loro nomi e cognomi, insomma con la loro nomea, sfruttano – di fatto – l'anonimato dell'indigeno per guadagnare in ulteriore riconoscibilità. Kumiko sparisce, Marker resta. Il giovane attore che dovrebbe interpretare il maharajah negli appunti indiani sparisce dai nostri radar, senza nome, Pasolini resta. L'architetto giapponese e l'attrice francese arrestano la loro relazione, con i nomi delle rispettive città (dunque senza un vero nome proprio), Resnais (e Duras) restano. Anche i registi del «primo mondo» incorporano nella loro «creatività» la cultura e la produzione artistica dei

²⁹ *Ivi*, p. 51.

³⁰ R. Chow, *Il Sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali*, Roma, Meltemi Editore 2004, pp. 34-35.

popoli non occidentali. In tal modo accentuano e propagano, frammentandolo, il timbro delle loro voci, spogliandosi o marginalizzandosi attraggono verso di sé l'attenzione dello spettatore, o almeno così si auspicano, togliendola, di fatto, ai nativi, all'oggetto della loro rappresentazione.

Ma c'è un ma:

Quando contestiamo un discorso dominante facendo “risorgere” la voce/il sé immolato del nativo con le nostre letture [...] entriamo troppo in fretta nel luogo altrimenti silenzioso e invisibile del nativo e ci trasformiamo per lui o per lei in agenti/testimoni viventi. Questo processo nel quale *noi* diventiamo visibili, neutralizza anche l'intraducibilità dell'esperienza del nativo e la storia di quella intraducibilità. L'affrettato rifornimento di “contesti” originali e di “specificità” diventa facilmente complice del discorso dominante che raggiunge l'egemonia proprio con la sua capacità di trasformare, rimodificare, rendere trasparente e in questo modo rappresentare persino quelle esperienze che gli resistono con un'ostinata opacità. [...] Il problema della modernità quindi non è semplicemente un “amalgamare” “disparate esperienze” quanto piuttosto il confronto tra il “primo” e il “terzo” mondo nella forma del *différend*, ossia l'intraducibilità delle esperienze del “terzo mondo” nel “primo mondo”. [...] Invece di affermare che il nativo ha già parlato perché il discorso egemonico e dominante è lacerato/ibrido/differente da se stesso e invece di restituire il nativo al suo contesto “autentico”, dovremmo dimostrare che è il silenzio del nativo l'indizio più importante della sua rimozione. Quel silenzio è nello stesso tempo la prova dell'oppressione imperialista (il corpo nudo, l'immagine corrotta) e ciò che, in assenza del testimone originale di quell'oppressione, deve agire al suo posto recitando o fingendo come lo sguardo fisso imperialista³¹.

In questo passaggio Chow fa direttamente riferimento al concetto di *différend* di Jean- François Lyotard. Per il filosofo francese il *différend*, il dissidio,

è lo stato instabile e l'istante del linguaggio in cui qualcosa che deve poter essere messo in frasi non può ancora esserlo. Tale stato comporta il silenzio, che è una frase negativa, ma fa appello anche a frasi possibili in via di principio [...] La posta della letteratura, della filosofia, e forse della politica, è quella di testimoniare il dissidio, trovando per esso un idioma³².

Diventa dunque difficile attribuire all'istante del silenzio un carattere di costrizione o di potenzialità, di soffocamento o di respiro, prima che diventi parola. Il silenzio è una dimensione in potenza, una fase prima di una frase, è una preconditione del senso, a meno che non vi siano oggettivi impedimenti materiali che silenziano definitivamente il pensiero, il potenziale, l'idea, negando loro la messa in atto. Tali oggettivi impedimenti, prosegue Lyotard nella sua teoria del *différend*, esistono e coinvolgono un campo piuttosto largo di esperienze umane e culturali – egli fa

³¹ *Ivi*, pp. 36-37.

³² J. F. Lyotard, *Le Différend*, Parigi, Minuit, 1983 (tr. it. *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 113).

referimento all'esperienza di Auschwitz ma anche al colonialismo – in cui la vittima del dissidio è privata essa stessa dell'uso della parola o perché non è più presente per testimoniare la sua oppressione o perché la traduzione dell'esperienza della sconfitta in parola implicherebbe una sua alterazione, specie se per esprimersi è necessario usare il linguaggio del dominante (e dei paradigmi culturali che lo informano)³³.

Ritornando a Chow, potremmo dire che il problema della modernità autoriale è quello di prendersi la responsabilità di parlare al posto dell'«altro», assicurandosi però di preservarne un'intraducibilità che consente nello spazio del *différend* un'espressività almeno in potenza. In tal modo il discorso egemonico non può e non deve accontentarsi di amalgamare, ibridandole, «disparate esperienze», né «restituire il nativo al suo contesto "autentico"», cercando di storicizzarlo, di descriverlo, di dargli surrettiziamente parola nella propria lingua, tutte operazioni che si assolvono soltanto reificando ulteriori essenzialismi. Semmai deve cercare di accentuare il silenzio dell'«altro» come non troppo paradossale prova provata «della [propria] oppressione imperialista (il corpo nudo, l'immagine corrotta)» che egli mette, volente o nolente, in atto. E per silenziare il nativo, «in assenza del testimone originale di quell'oppressione», la migliore strategia, sembra dirci la Chow, è quella di «agire [apertamente e dichiaratamente] al suo posto, recitando o fingendo come lo sguardo fisso imperialista». Ovverosia recitando – con sguardo fisso – la propria autorità che recita al posto dell'«altro».

In quest'interstizio, in questo *différend*, la pratica del silenziare diventa atto formale di autoaccusa, gesto espressivo (in negazione, in assenza) di un'inesprimibilità (il nativo che non può spiegarsi nella nostra lingua, il non nativo che è in grado di prendere parola), spazio di rappresentatività in potenza, nel quale però il delinarsi di perimetri, forme, contesti, modalità, funzioni, finalità, è demandato, evidentemente in un secondo momento, al soggetto «altro», se e quando sarà in grado di prendere parola³⁴. Occorre però capire in concreto come si dipana questo

³³ Come è facile presupporre, la portata della teoria di Lyotard è tale che non può essere agevolmente sintetizzata in poche righe. Per un approfondimento sul testo – e sulle sue implicazioni in ambito degli studi postcoloniali – si rimanda a D. Lyotard, J. C. Milner, G. Sfez, *Jean-François Lyotard. L'exercice du différend*, Parigi, Presses Universitaires de France, 2001.

³⁴ Scrive Glissant: «Né europei, né africani, né asiatici, noi ci proclamiamo creoli. Si tratta di un'attitudine interiore [...] La francesizzazione ci ha forzati all'autodenigrazione: destino comune a tutti i colonizzati. [...] Quel che riteniamo bello in noi stessi è la pelle che l'altro ha dichiarato bella[...] in letteratura ma anche nelle altre forme di espressione artistica, il nostro modo di ridere, di cantare, di camminare, di vivere la morte, di considerare la vita, di pensare il divino, d'amare

«silenziare per offrire lo spazio di una comunicazione altra in potenza». Per questo motivo serve approntare una sosta al discorso teorico generale, per interrogarsi sui modi con cui i nostri film usano la *voice over* – elemento principale di messa in voce e in vece dell'autorità – come esibizione di un ente «dominatore» che silenzia e silenziando crea degli spazi di *différend*. Questo sarà, in estrema sintesi, l'argomento affrontato nel prossimo capitolo.

e di parlare d'amore è stato analizzato male. il nostro immaginario è stato cancellato. [...] La ricchezza del nostro bilinguismo rinnegato si è tradotto nel dolore della diglossia. Il [...] fondamento stesso del nostro essere [...] che oggi [...] noi dichiariamo come il più importante vettore estetico della conoscenza di noi stessi e del mondo: la creoliltà. [...] La creoliltà è la distruzione della falsa universalità del monolinguisimo e della purezza» Cfr. J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Éloge de la Créolité*, Parigi, Gallimard, 1993. Citato nella traduzione italiana in P. Zaccaria, *La lingua che ospita. Poetica, politica, traduzioni*, Roma, Meltemi, p. 180.

Cap. 15. Dai limbi extra-extradiegetici. L'autore che parla.

La voce over rappresenta un potere, quello di disporre dell'immagine e di quello che essa riflette 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 potere.

Pascal BONITZER, *Les silences de la voix*.

Voci incomprese

Anatahan, il film che Josef Von Sternberg realizza nel 1953, è 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 radicale e «monacale» del cineasta, letta spesso in senso auratico e autoriale come la perfetta attestazione di un cinema barocco, finto, seducente, licenzioso, orientalista, fieramente nemico di ogni «ontologia» del reale, non ebbe in verità una grande fortuna a suo tempo¹.

Come ci ricorda il saggio di Sachiko Mizuno², *Anatahan* era stato pensato da Sternberg e dai produttori Kawakita Nagamasa e Osawa Yoshio come un prodotto destinato al pubblico nipponico³

¹ Sternberg aveva già girato dei film ambientati in Asia, anche se – nella tradizione hollywoodiana – essi erano stati realizzati negli stabilimenti cinematografici americani: *Shanghai Express* (1932) *The Shanghai Gesture* (1941), *Macao* (1952). Su questa produzione «orientalista» di Sternberg, qui tralasciata, è possibile documentarsi consultando almeno i seguenti lavori: G. Marchetti, *Romance and the "Yellow Peril". Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California, 1993, pp. 46-66. M. Richardson, *Otherness in Hollywood Cinema*, New York Continuum, 2010, pp. 68-84; M. Bernstein, G. Studlar (a cura di), *Visions of the East. Orientalism in Film*, New Brunswick (N.J.), Rutgers University Press, 1997.

² S. Mizuno, *The Saga of Anatahan and Japan*, «Spectator», n. 2, Primavera 2009 pp. 9-24.

³ Come è noto, il soggetto del film prescelto da Sternberg e dai suoi collaboratori mirava a ricostruire un episodio bellico ampiamente coperto dai media locali. Tratto dalle 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 concentrava su uno degli aspetti più ambivalenti dell'intera vicenda la lotta violenta scoppiata tra alcuni soldati per la conquista dell'unica donna (già) presente sull'isola. Sulla genesi del film si rimanda alle pagine scritte dallo stesso Sternberg nella sua autobiografia. Cfr. J. Sternberg, *Fun in the Chinese Factory*, New York, The Macmillan Company, 1965.

e, in seconda battuta, come un veicolo per favorire un'intensificazione degli scambi culturali e commerciali con l'Europa e gli Stati Uniti all'indomani del successo di *Rashōmon* (Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia del 1951 e Oscar come miglior film straniero nel marzo 1952). La fredda accoglienza ricevuta in patria e la decisione di «relegarlo» in un circuito di sale destinato alle produzioni straniere (tale da accentuare il carattere di estraneità della pellicola rispetto al resto della produzione recitata in lingua), così come l'altrettanto asfittica attenzione ricevuta negli Stati Uniti, rendono oggi *Anatahan* un oggetto di studio interessante perché appare il prodotto di un incontro culturale mancato, di un malinteso⁴ tra le parti che assume, in qualche modo, i tratti del clamoroso.

Per Mizuno, il pubblico giapponese:

refused to take seriously or ignored the complex text of *Anatahan* and, either explicitly or implicitly, they regarded it as a mere reflection of exoticism, colonial desire, and unnecessary paternal sympathy of an American filmmaker⁵

I motivi che sostengono tale presa di posizione sono tanti⁶, ma il più importante riguarda la scelta di «mediazione» adottata da Von Sternberg nei confronti di una materia che evidentemente non sente propria. Come già segnalato in precedenza, tutta la pellicola è commentata da una voce narrante prolissa, declamata in inglese dallo stesso regista (e scritta di suo pugno) che illustra e chiosa il succedersi degli eventi messi in scena. Talvolta si sovrappone ai dialoghi tra i personaggi, altre volte no. La voce è presente sia nella versione giapponese (dove è sottotitolata), sia in quella internazionale⁷ dove si sostituisce al doppiaggio e alle garanzie che questa tecnica offre sul piano della comprensione e dell'immedesimazione. Se ne deduce che alle orecchie dello spettatore nipponico la voce inglese, ridondante, pare rievocare la presenza autoritaria dell'occupante

⁴ Sulla produttività dei malintesi interculturali si veda il già citato F. La Cecla, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Laterza, Bari, 1997.

⁵ S. Mizuno, *The Saga of Anatahan and Japan*, «Spectator», n. 2, Primavera 2009, p. 20.

⁶ Tra le tante possibili ragioni dell'insuccesso del film, Mizuno ne suggerisce almeno tre: la rappresentazione di una micro-società «barbarica» nella quale quasi nessuna delle regole sociali abitualmente condivise dalla popolazione era messa in pratica; la solidarietà nei confronti di un personaggio socialmente ambiguo (Keiko, l'unica donna sull'isola, trofeo sessuale e presagio di morte per il personaggio maschile che riesce – di volta in volta – a conquistare la leadership del gruppo); il risveglio dei sentimenti di vergogna e tristezza in un paese per il quale sconfitta bellica costituiva ancora una ferita aperta.

⁷ Scottato dall'insuccesso in patria e per evitarne uno analogo all'estero, il produttore Kawakita pensò di sostituire 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, nondimeno è indicativa di un fallimento nel dialogo interculturale che doveva essere percepito, almeno in parte, anche dai suoi stessi protagonisti. Cfr. Mizuno, *op. cit.*, p. 19. Si veda anche: J. Baxter, *Von Sternberg*, Lexington, University Press of Kentucky, 2010 pp. 256-269.

americano⁸; alle orecchie di quello «occidentale» sembra offrirsi invece come unico veicolo di interrelazione con una diegesi che resta comunque inaccessibile, data l'impenetrabilità delle conversazioni tra i personaggi. In entrambi i casi, il pubblico viene tenuto distante dal racconto e nello stesso tempo vincolato a esso in una condizione di subordinazione, raddoppiando quel sentimento di isolamento culturale che pervade l'opera in ogni suo aspetto produttivo.

Si aggiunga che la *voice over* di *Anatahan* non è onnisciente: portavoce del gruppo di soldati giapponesi non coinvolti nei ménage con Keiko (da qui la scelta di esprimersi in prima persona plurale), ambasciatrice di personaggi che non conoscono come si sono svolti alcuni fatti (quelli di sangue avvenuti tra la donna e i suoi pretendenti), essa si trova costretta ad ammettere i propri limiti cognitivi avanzando sui fatti rappresentati delle supposizioni al posto di certezze. Sono determinazioni non scismatiche – la funzione assegnata alla *voice over* ricorda ad esempio quella che avevano i *benshi*⁹ – eppure capaci di produrre nuovi scollamenti, ampliando lo stato di conflittualità tra significazione sonora e visiva. Come suggerisce Chion, si rinviene una vera e propria

frattura tra la voce del narratore-ácusma 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 cecità¹⁰

Come in altri lungometraggi del periodo, mancano marche formali o narrative – ad esempio stratagemmi ottici come filtri, flou, cambi di illuminazione, dissolvenze, ecc. – che segnalino la diversa natura enunciativa esistente tra sequenze ricostruite sulla base di una testimonianza «oggettiva» (una presenza) e altre che nascono da una configurazione «soggettiva» (una deduzione) e, così facendo, che quantifichino l'attendibilità di ciò che si vede sullo schermo. Si infonde, sul testo, una indeterminatezza che sfocia in un'impressione d'insicurezza esegetica, in un'inquietudine enunciativa. Quello che Chion – forse a torto, ma ci ritorneremo – definisce atto di *malafede*.

⁸ Com'è noto, l'esercito alleato (in gran parte costituito da soldati e amministratori americani) mantenne il controllo militare e politico del Giappone dal 1945 al 1952.

⁹ Non si pensi che il fallimento negoziale sia riconducibile alla scelta in sé: non è peregrino pensare che la *voice-over* cerchi in qualche modo una sponda nelle abitudini fruibili del Sol Levante, richiamando quella performativa del *benshi* né che si esprima quasi sempre in prima persona plurale («noi») per posare sul racconto uno sguardo comunitario e collettivista proprio della tradizione sociale nipponica.

¹⁰ M. Chion, *La voix au cinéma*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma, 1982 (tr. it. *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche editrice, 1991, p. 41).

Voci contese

L'esordio *ex abrupto* del capitolo ha già svelato, in parte, la pista di lavoro sulla quale intendiamo incamminarci nelle prossime pagine. La tesi di partenza è sintetizzabile in questi due interrogativi. Si può individuare – nell'universo sonoro di un film – un superamento delle dicotomie proprie dei costrutti esotici o orientalisti o, almeno, una stratificazione della soggettività di coloro che sono responsabili di tali operazioni culturali? Quali ruoli assumono le voci extradiegetiche nelle logiche della (non) rappresentazione dell'«altro»? Si può «silenziare» la propria voce (oltre a quella dei nativi) mentre «si parla»?

L'attenzione verso l'universo sonoro dei film modernisti non è casuale. Nasce dal proposito di ignorare, per un momento, le lusinghe della seduzione orientalista che nel cinema come in altre forme espressive (comprese quelle non figurative) tende a fondarsi sul (e fondersi con il) registro iconico e ragionare sulle questioni del potere che giungono dalla gestione – verbale, orale, sonora, acustica – dei saperi. Da questo punto di vista la funzione della *voice over* è fondamentale, in senso assoluto – ovvero nel cinema in generale, nel cinema orientalista tutto – e in senso particolare – ovvero nei lungometraggi odeporeici modernisti. Come ricorda Mary Ann Doane:

La *voice over* di commento [...], a differenza della *voice off*, della *voice over* durante i flashback e del monologo interiore, è a tutti gli effetti una voce senza corpo. Mentre le precedenti tre voci lavorano per affermare l'omogeneità e la dominanza dello spazio diegetico, la *voice over* di commento è necessariamente presentata come esterna a quello spazio. Rappresenta una radicale alterità rispetto alla diegesi, che conferisce, a questa voce, una certa autorità. [...] Parla senza alcuna mediazione con il pubblico, oltrepassando i "personaggi" e stabilendo una complicità tra sé e lo spettatore, il quale, grazie a essa, capisce e posiziona l'immagine. È a causa del fatto che la voce non è localizzabile, poiché non può essere legata ad un corpo, che le è consentito di interpretare l'immagine, producendo la sua verità¹¹.

Dai due estratti presentati emergono chiaramente gli elementi di condivisione tra *voice over* e universo orientalista (in senso complessivo). La prima è depositaria di un potere assolutistico (e spesso maschile) simile al potere/sapere di stampo colonialista che il secondo esprime. Rappresenta un'assoluta «alterità»: un incontro di «alterità» tra immagine e suono che in campo culturale avviene

¹¹ M. A. Doane, *The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space*, «Yale French Studies», n. 60, 1980 (ripubblicato in B. Nichols (a cura di), *Movies and Methods. An Anthology, Volume 2*, Los Angeles, University of California press, p. 572). Sulle forme di «gestione» dei saperi narrativi da parte della voce narrante nel cinema americano si veda anche: S. Kozloff, *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, University of California Press, 1988.

tra un «noi» e un «loro», tra «civilizzati» e «primitivi», tra «occidentali» e «orientali» ecc. La voce over poi non è localizzabile, come peraltro non lo è l'Oriente ricreato in studio e raramente lo è quello inseguito dalle macchine da presa con pellicola 16 mm. Infine non ha corpo: è un costrutto culturale, è un'autorità indeterminata, nebulosa e planare come quella teorizzata da Said.

Boillat, recuperando un'intuizione precedente di Chateaufort, aggiunge una sfumatura interessante a quest'ultimo aspetto:

Il termine voce 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'altra. Essa coinvolge l'umano senza il corpo, ma non senza trattenere, attraverso quello che Ronald Barthes ha chiamato la sua «grana», una parte dell'umanizzazione e della corporeità del locutore. La «grana» della voce, come dice Chateaufort, costituisce «una miniera d'informazioni sull'individuo», consentendo di associare certe caratteristiche vocali a un fisico dato, anche quand'esso non è mai mostrato sullo schermo. A dispetto di queste connotazioni, la voce over provoca comunque una disincarnazione che risulta 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 della esistenza, di una sorgente originale¹²

Esiste, per Boillat, un processo di disincarnazione che, 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 (false) informazioni che trasmette (il suo sapere), ma dalle (vere) informazioni che ha «incarnato» in un momento dato (il suo timbro, il suo ritmo, la sua «grana» incise in sala di registrazione). Si tratta di un piccolo avanzamento nel ragionamento che però produce un rilevante scarto speculativo. Se così fosse, infatti, ci sarebbe, nel bacino di suoni inciso sul nastro magnetico, un elemento che potenzialmente può incrinare l'unidirezionalità apparente dei meccanismi di funzionamento della voce (anche quella colonialista) e, subito dopo, l'eterodirezione dei saperi che essa mette in circolo. Lo spiega, con parole più avvincenti, Chion, riferendosi, complessivamente, a tutte le voci di cui non è possibile individuare la fonte di provenienza. «L'*acusma* – dice il teorico e compositore francese – è un elemento di squilibrio, di tensione, è un invito a *venire a vedere*, forse anche un *invito a perdersi*»¹³. Vi si trova allora un sottofondo di incertezza nella certezza autoritaria della voce extradiegetica, una apertura di possibilità

¹² A. Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007, p. 24. Sul testo di Chateaufort, vedi nota 17.

¹³ Chion, *op. cit.*, p. 39

potenzialmente imprevedibili e indomabili. Ad esempio, la privazione del corpo, lungi dall'essere solo sintomo di un'autorità astratta, può essere letta, almeno nel discorso che qui conduciamo, come l'abbandono del corpo della danzatrice, della prostituta, della seduttrice o, egualmente, del selvaggio, del guerriero, dello straniero, ossia come la rinuncia a una serie di strutture visive fisse e al loro uso strumentale nella composizione d'immaginari coloniali o orientalisti (il corpo asiatico come strumento sessuale o di minaccia, ecc...¹⁴). La voce senza corpo può invocare i fantasmi, ricordare l'esperienza originaria della nascita, quando il neonato costruisce le prime relazioni con il mondo esterno attraverso l'udito¹⁵, mettere in gioco le dinamiche – virtuali – della narratologia¹⁶, perdersi in un universo *acusmatico* e virtuale; viceversa può anche consentire di «effettuare delle revisioni più profonde nel modo con cui ci si può avvicinare al cinema»¹⁷ se per esempio si decidesse di studiare le pratiche orali che si verificano «al di fuori» del film, nei luoghi della sua fruizione, se ci si soffermasse, in altre parole, sul confronto dialogico tra spettatori – questi sì in carne ed ossa – prima, durante o dopo una proiezione. È vero, nel testo qui citato di Odin si prendono in esame due modalità di oralità assai lontane da quelle più strettamente esotiche, una relativa alla proiezione dei film di lotta sociale e l'altra dell'*home movie*. Nondimeno, anche qui, gli ambiti di significazione su cui si sofferma il teorico della «semio-pragmatica» sono quelli che abbiamo già incontrato nelle precedenti righe: quello di uno sguardo di radicale «alterità» nei confronti della realtà rappresentata (proveniente dalla militanza, da un attivismo politico che usa il cinema per «forgiare» coscienze critiche e trasformare la realtà sociale), oppure quello di un potere «patriarcale» che trova nell'esperienza audiovisiva (il filmato amatoriale realizzato da un padre che commenta dal fuoricampo le scene di vita riprese con il suo Super8) il modo per assegnare una certa identità al micro-cosmo domestico di cui fa parte o per imporsi come mediatore di esigenze rappresentate dai

¹⁴ Per capire quanto le dinamiche di potere lavorino sull'interiorizzazione di alcuni paradigmi nei corpi dello straniero e nella loro visibilità sociale è sufficiente rimandare al lavoro già citato di F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Parigi, Éditions du Seuil, 1952 (tr. it. *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, Milano, Tropea, 1996).

¹⁵ Letture psicanalitiche della voce over si trovano in Doane, *op. cit.*; Chion, *op. cit.*; K. Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

¹⁶ Si veda in particolare il lavoro di J. Chateauvert, *Des Mots à l'image. La voix over au cinéma*, Quebec/Parigi, Nuit Blanche/ Meridiens Klincksieck, 1996 e quello di Silvia Paggi, *Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique*, «Cahiers de Narratologie», n. 20, 2011 (<http://narratologie.revues.org/6321>. Ultima visita dicembre 2013)

¹⁷ R. Odin, *Cinéma, oralité et espaces de communication. Approche sémio-pragmatique* in Germain Lacasse, Vincent Bouchard, Gwenn Scheppler, *Pratiques orales du cinéma. Textes choisis*, Parigi, L'Harmattan, 2011, p. 184.

tanti attori sociali in campo (il resto della famiglia)¹⁸. Identità e poteri declinati sono qui in presenza di un corpo (il militante, il padre di famiglia) situato «al di fuori» del film. Le voci, insomma, possono essere anche il brusio che accompagna una proiezione, in una sala cinematografica, in un dopolavoro, in un salotto, in uno studio di registrazione.

Voci sottese

Questa rapida e inevitabilmente parziale disamina teorica sulla *voice-over*, utile per individuare una serie di paradigmi che dialogano con il mondo orientalista (autorità, alterità, corpo), può aiutarci a rilevare la molteplicità di un'esperienza sonora che si pone in relazione con il visibile senza subordinazione o obblighi di sincronismo¹⁹. Un'esperienza che possiamo rinvenire in *Anatahan* ma anche in molte altre pellicole che praticano il commento vocale senza mai cercare un'irreggimentazione univoca. Stiamo pensando, ad esempio, a titoli come *India Song* e *Son nom de Venise dans Calcutta désert* di Marguerite Duras o per venire ai titoli odepóricos di cui ci occupiamo analiticamente, *Le mystère Koumiko*, *Sans soleil*, *Lettre de Sibérie*, *A.K.* di Chris Marker, *Appunti per un film sull'India*, *Sopralluoghi in Palestina* o *Le mura di Sana'a* di Pier Paolo Pasolini, *Hiroshima, mon amour* di Alain Resnais, *India Matri Bhumi* e *L'India vista da Rossellini* di Roberto Rossellini, *Chung Kuo - Cina* di Michelangelo Antonioni, *Calcutta e L'Inde Fantôme* di Louis Malle, *Tokyo-Ga* e *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* di Wim Wenders e così via. Certo, quasi tutti i titoli nominati sono documentari, nondimeno presentano voci che rompono con le abitudini tradizionali del «genere», mal celando la propria funzione manipolatrice e la propria natura destabilizzante, oltre alla loro dimensione significante più indefinita, sfuggente, inafferrabile, che merita di essere presa in considerazione.

¹⁸ «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». Odin, *op. cit.*, p. 182.

¹⁹ Ricorda Doane: «Mentre è vero che il suono è quasi sempre considerato in relazione con l'immagine, non è detto che ciò automaticamente determini una forma di subordinazione. Da un'altra prospettiva, è discutibile affermare che ogni immagine (in un film sonoro) non sia declinata dal suono. Questo passaggio è cruciale, poiché nel cinema narrativo dominante il suono si estende dall'inizio alla fine del film – il suono non è mai assente (il silenzio è, in definitiva, una presenza sonora). Nei fatti, la mancanza di ogni suono è un tabù nel montaggio di una colonna sonora» (Doane, *op. cit.*, p. 570).

Anatahan, ancora una volta, ci indica la via, o meglio ci aiuta a «isolare» il perimetro del discorso. Abbiamo già visto alcune sue contraddizioni interne, non abbiamo però commentato quella più vicina ad altre esperienze odepatiche. Con la decisione di assumersi in prima persona la funzione del narratore, registrando la propria voce su un nastro magnetico, Sternberg sembra 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 che emerge alla sola attenzione nei confronti della banda visiva. Essa, infatti, non è solo diegeticamente implicata negli eventi sanguinosi dell'isola, o portatrice di uno sguardo retrospettivo ed extradiegetico sui fatti, ma allude ad un alveo esterno al film presentandosi come referenza sonora (timbro, cadenza, grana) di una presenza fisica (quella del regista che recita in sala di incisione) e, soprattutto, come invocazione ad una trascendenza, individuabile nella funzione che un noto regista hollywoodiano in trasferta a Tokyo esercita sul piano mediale e sulla stessa storicizzazione auratica della pellicola. Quest'ultimo aspetto ci dice che dentro il caravanserraglio di significazioni che la *voice over* ospita sussiste una sorta di spazio «extra-extradiegetico», situato al di fuori del corpo del film²⁰, nel fuori-film odiniano, un «altrove» che nondimeno comunica una serie di dati e di verosimiglianze allo spettatore.

Un'«alterità», giova ricordare, che rimanda anche all'etimologia del termine «esotico», così come Segalen l'ha puntualizzata nel suo *Saggio sull'esotismo* come abbiamo già avuto modo di ricordare in precedenza²¹. Seguendo le convinzioni dell'etnografo francese, potremmo dire che è la voce di Sternberg il vero portato esotico della pellicola, non le opinioni che esprime, né tantomeno le immagini artefatte e ricostruite in studio che illustra. La voce di Sternberg si esoticizza²² nel

²⁰ Qui sussiste un problema teorico che non possiamo affrontare, ma che è stato a lungo dibattuto, a proposito dell'esistenza stessa del suono in/off/over, categorie che sono legate strettamente al concetto di diegesi. Come ricorda Metz «il suono preso come tale non è mai “off”: o è ben udibile o non esiste affatto» (Cfr. C. Metz, *Le perçu et le nommé*, «Essais sémiotiques», Parigi, Klincksieck, 1977, pp. 157-158, anche in 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 inteso come prodotto materialmente chiuso (la pellicola, con la sua banda audio e video). In realtà, sappiamo, grazie ad una letteratura ormai più che consolidata, che ogni film non è mai un'isola autosufficiente, ma interagisce con una sorta di sfera sociale, pragmatica, semiologica, paratestuale, intermediale, ecc... che è dunque, essa stessa, il territorio extra-extradiegetico cui ci riferiamo.

²¹ Cfr. V. 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). Del testo dell'etnografo francese abbiamo già avuto modo di parlare nel capitolo 10.

²² La distanza è marcata da una doppia barriera culturale, una relativa ai codici linguistici (l'inglese vs il giapponese) e l'altra a quelli ritmici/timbrici (le modalità espressive della *voice over* contro quelle radicalmente diverse dell'attorialità giapponesi).

momento in cui prende corpo e così facendo mette in questione gli altri corpi che avrebbero dovuto presentarsi a questa sorta di appuntamento culturale mancato: il corpo del film, il corpo degli attori (di Keiko in particolare), i corpi degli spettatori. Per esigenza di sintesi consideriamo solo questi ultimi: innanzi a una voce denudata com'è nudo (nel nostro immaginario) l'indigeno, chi guarda/ascolta s'imbatte in un potere che non cela la propria autorità ma che, seppur seducente, è percepito come estraneo, bizzarro, alieno alle proprie abitudini scopiche/ermeneutiche. La *voce over* che dice (finge) di non sapere non è quindi in «malafede», semmai il contrario, dacché non maschera la propria natura «paternalista» («orientalista»), ma produce un cortocircuito di isolamenti e distanze che la pongono – certo non solo, ma anche – come veicolo di dubbio, destabilizzazione, indeterminatezza. Trasformando anche lo spettatore in un «corpo estraneo».

Tale condizione avvicina *Anataban* ad altre opere in cui il commento si conferma verboso, prolisso, vischioso. È quanto avviene, ad esempio, negli appunti di viaggio di Pasolini, dove non solo la voce, ma anche l'investitura fisica del regista irrompono nella semiosi, determinando un asincronismo suono/immagine per certi versi ancora più dilaniante. L'intellettuale di Casarsa è, infatti, sovente incluso nell'inquadratura dei suoi documentari (si pensi all'*Orestiate Africana* o ai *Sopralluoghi in Palestina*) oppure è prossimo ai suoi bordi (quando rivolge domande alle persone che incontra per strada). Alla sua riconoscibile silhouette si sovrappone però una altrettanto riconoscibile voce che proviene da uno spazio «altro» (lo studio di registrazione in Italia) e che, lungi dall'apparire soltanto illustrativa, ne problematizza la presenza in e sul campo. Uso questo termine nell'accezione che esso ha nelle materie antropologiche per evidenziare, come hanno già fatto altri studiosi²³, lo strano profilo etnografico che assume quest'operazione sonora pasoliniana. Si pensi a ciò che avviene ad esempio in *Appunti per un film sull'India*. Qui, come in altri suoi lavori, le iscrizioni extradiegetiche infondono alle immagini una sorta di coscienza multipla e conflittuale. Si ricorderà l'esordio dell'opera, quando Pasolini si mostra in primo piano, sguardo fisso in macchina, mentre apre bocca e pronuncia una frase programmatica:

²³ Cfr. Caminati, *op. cit.*; M. Riva, S. Parussa, *L'autore come antropologo. Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etos*, «Annali di Italianistica», n. 15, 1997, pp. 237-265 (ripubblicato in M. Riva, *Pinocchio digitale. Postumanesimo e iper-romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 45-65); M. Canevacci, *Antropologia della comunicazione visuale. Feticci, merci, pubblicità, cinema, corpi, videospace*, Roma, Meltemi, 2001 (in particolare pp. 195-224); A. Biancofiore, *Pier Paolo Pasolini. Pour une anthropologie poétique*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007.

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 cadono come pietre. Ma sono pietre/parole friabili. Bastano pochi secondi per accorgersi, ad esempio, che i movimenti labiali non coincidono col sonoro perché quest'ultimo non è stato registrato sul set, bensì in studio e poi (malamente) sovrimpresso in cabina di montaggio, come fosse un raffazzonato playback. Lo scarto improvviso contrasta con i postulati appena rivelati, «delegittimandoli» attraverso il primo piano di un volto scavato e sofferente, ma soprattutto attraverso una grana e un timbro vocale insicuri, al quale si aggiunge un asincronismo ottico/acustico che statuisce una doppia soggettività pasoliniana, dialettica e conflittuale, come sarebbe piaciuta a Ejzenstein, Pudovkin e Alexandrov²⁴. Quanto accade pochi istanti dopo non fa che confermare la sensazione. Mentre scorrono le immagini di alcuni dipinti induisti e compare, in figura intera, un giovane portatore d'acqua, 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.

I dati visivi non convalidano quelli formulati dalla colonna sonora: il giovane scuote la testa, abbozza un sorriso, forse risponde positivamente a una domanda che non udiamo. Nondimeno la sua voce è assente, inascoltabile, sostituita da quella over pasoliniana che pretende di tradurre trame e accenti. Dobbiamo fidarci di quel che riporta Pasolini, senza avere certezza alcuna. Si reifica, in questo come in molti altri passaggi dei suoi *Appunti* o dei suoi *Sopralluoghi*, la missione «endemica» che De Certeau assegna all'antropologia, quella di parlare al posto dell'«altro» o meglio ancora di tradurre le testimonianze orali delle società indigene in una «scrittura» che Clifford – ne riparlamo nell'ultimo capitolo di questa parte del volume – avrebbe definito etnocentrica²⁵. Come un

²⁴ I tre, come noto, sono gli autori «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 dove il suono non debba necessariamente corrispondere – naturalisticamente – all'immagine, ma entrarvi dialetticamente e contrappuntisticamente in conflitto. Cfr. S. M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 269-70

²⁵ M. 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 *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 si rimanda soprattutto ai fondamentali lavori di James Clifford, in particolare J. Clifford, G. 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*,

antropologo che non nasconde le operazioni arbitrarie che sono state necessarie per dare forma organica (almeno sul piano scientifico-disciplinare) agli appunti sparsi e disorganizzati presi durante un'indagine sul campo e si finzionalizza, Pasolini procede però per doppie articolazioni di coscienza, presentando convinzioni, fedi, partigianerie, e insieme a 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 pania 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 contraddizioni²⁶.

Come abbiamo già avuto modo di notare Pasolini fa ciò che chiede ai monaci induisti per tutto il suo «film sul film»: offre da mangiare ai tigrotti affamati (gli spettatori) le proprie carni (il proprio film che, infatti, non verrà mai realizzato). Lo fa in molti modi, certo, forse il più importante dei quali è proprio la dicotomia sonoro/visiva qui declinata da Parussa nell'ossimorico e impreciso sovrapporsi (playback) di pedagogia ed erotismo. Senza poter approfondire, per limiti di spazio, la questione – pur prossima ai nostri temi – della sua «alterità» omosessuale, è interessante notare che anche Pasolini, come Sternberg, si auto-esotizza – Catherine Russell direbbe fa dell' «auto-etnografia»²⁷ – ovvero si pone «al di fuori» del consesso sociale e delle abitudini della

Berkeley, University of California Press, 1988, (tr. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993).

²⁶ M. Riva, *op. cit.*, p. 62.

²⁷ Catherine Russell scrive: «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. [...] Il soggetto che entra “nella storia” è reso destabilizzante e incoerente, un sito di pressioni discorsive e articolazioni. L'auto-etnografia è un veicolo e una strategia per trasformare le forme imposte dell'identità e per esplorare le possibilità discorsive di soggettività inautentiche. [...] 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 a infrangersi». Cfr. C. 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

rappresentazione, smarcando, una volta di più, la voce dalle immagini, per creare un intervallo dentro il quale le ermeneutiche possono agevolmente muoversi, contraddirsi, sostituirsi, integrarsi. L'operazione è identica a quella presente in *Anatahan*, con la differenza che qui la funzione mediale/storicizzante assolta dal regista de *Il fiore delle Mille e una notte* è ancora più accentuata sia per la sua presenza fisica nel quadro, sia per il registro documentaristico adottato, sia per la società «primitiva» e «terzomondista» che ha scelto di visitare. Pasolini passeggia, parteggia, ma soprattutto aleggia nella diegesi. Ne consegue una sorta di paradosso antropologico: viaggio, insediamento, indagine, simpatia, scrittura e interpretazione (al posto) dell'«altro» restano operazioni etnografiche incluse in un'opera che accentua, egualmente, gli aspetti più autoritari, arbitrari, manipolativi della disciplina. Tutto si risolve nella più precaria delle opzioni: la richiesta di fiducia che egli rivolge agli spettatori (le carni ai tigrotti affamati) e che questi possono concedere o negare non al Pasolini diegetico (il corpo nell'immagine), né a quello extradiegetico (la voce nel film), ma solo a quello extra-extradiegetico, l'intellettuale con tutto il suo corteo di insicurezze, contraddizioni, emarginazioni.

Voci raddoppiate

Quando si parla di pedagogia, didattica, fiducia nelle immagini, è naturale pensare alle opere dell'altro grande regista italiano che ha vissuto per alcuni mesi in India: Roberto Rossellini. I presupposti culturali che hanno spinto il cineasta romano al viaggio sono molto diversi rispetto a quelli di Pasolini, così come gli esiti raggiunti, purtuttavia i loro lavori, specie nell'uso della voce narrante, hanno tratti di performatività comuni. Sia nel documentario televisivo *L'India vista da Rossellini* sia nella docu-fiction per il cinema *India Matri Bhumi*, il commento extradiegetico rosselliniano si pone come elemento negoziale – di una negoziazione che assume anche qui i tratti del fallimento – nell'incontro tra il regista italiano e la realtà indiana. Si ricorderà, ad esempio, che le dieci puntate che compongono *L'India vista da Rossellini* hanno una struttura fissa. Si inizia da uno studio televisivo pieno di pubblico, dove un giornalista della Rai discorre con il regista, chiedendogli notizie e curiosità sulla sua avventura indiana; Rossellini disquisisce amabilmente, è prodigo di

certa «barbarie» della forma e una certa «arbitrarietà» dei contenuti veicolati sono dunque inevitabili anche nelle opere più «consapevoli» e «anti-coloniali».

aneddotti, opinioni, dati statistici. Quando parte il filmato, le due voci non si arrestano, continuano al contrario la loro conversazione, il giornalista serrando quesiti e interrogativi su quanto sta vedendo, il regista attento a glossare fedelmente le immagini per evitare incomprensioni o per disinnescare luoghi comuni e pregiudizi su quel popolo, sulle loro credenze, sul loro stile di vita. Una volta terminata la proiezione nello studio televisivo, il «cicerone» e il suo sodale si congedano dal pubblico ridandosi appuntamento alla puntata successiva.

Come abbiamo già avuto modo di ricordare, la struttura complessiva del programma assomiglia sia alla pratica dei film amatoriali di viaggio, sia alle modalità di fruizione dei film dei primi tempi, commentati *live* da un *bonimenteur* per spettatori in cerca di emozioni esotiche, sia infine agli esempi già citati di *Anataban* e degli *Appunti* questa volta però figurativizzando – prima e dopo la proiezione dei materiali audiovisivi – il luogo di emissione e registrazione sonora della voce di commento, ovvero lo studio televisivo della Rai. Come giustamente ricorda Angel Quintana,

La série *L'India vista da Rossellini*/J'ai fait un beau voyage est également déterminée par les contraintes propres au cadre informatif qui la diffuse. La télévision prétendait montrer les aspects de la vie collective d'un pays, et non refléter les problèmes subjectifs d'un voyage individuel. Cette volonté situe la série dans les limites imposées par la forme pédagogique classique : la transmission d'un savoir constitué²⁸.

Il «sapere costituito» di un medium istituzionalizzante come la televisione, che rinforza e raddoppia il potere, l'autorità, l'autorevolezza esercitati dal regista-pedagogo-specialista, conserva però, a nostro modo di vedere, anche gli antidoti contro l'unidirezionalità del senso. Essi sono dispersi, una volta ancora, nell'inafferrabilità dei piani sonori. Si pensi alle voci di Rossellini e del giornalista, che non possono essere considerate veramente «extradiegetiche» perché non appartengono alla colonna sonora di un testo cinematografico ma sono il prodotto di una pratica sociale essenzialmente orale, interna ad un testo televisivo. Sono voci diegetiche di una diegesi che si svolge all'interno di uno studio televisivo. In tal modo, cioè per consentire il batti e ribatti tra i due, i suoni della vita quotidiana indiana vengono lasciati in un sottofondo poco o per nulla udibile. Ne consegue che viene abbandonato a se stesso uno spazio acustico che diventa 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,

²⁸ A. Quintana, "Voix plurielles, voix distantes. La question de l'énonciation" in N. Bourgeois, B. Bénoliel (a cura di), *India. Rossellini et les animaux*, Parigi, Cinémathèque Française, 1997, p. 87.

conservato forse in qualche archivio o in qualche teca, alveo 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 e stratifica ancor di più. In *India Matri Bhumi* esiste una voce narrante che si esprime in terza persona e che compare in alcuni particolari momenti del film (durante le transizioni da un episodio all'altro, nell'introduzione a ogni racconto, nell'episodio della scimmia). Come la più classica delle voci documentaristiche, quella elaborata da Rossellini appare pletorica, sicura di sé, convinta delle verità che riferisce («l'India più autentica vive nei suoi 580 mila villaggi...»). Tuttavia, accanto a essa, si giustappongono 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*, queste voci non si sostituiscono a quelle dei protagonisti che invero dialogano tra loro senza doppiaggio, né sottotitoli. Semplicemente si affiancano a esse, recitate in un italiano un po' stentato da attori che tradiscono un leggero accento straniero. Ogni personaggio insomma, oltre a possedere una voce «vera», registrata in loco, ne possiede una seconda, vicaria, che si esprime nella lingua degli spettatori, ma che non appartiene, come negli altri casi analizzati, al regista del film. Appartiene semmai a una soggettività (l'attore di origini straniere che parla «al posto» dell'indiano) abbandonata a un mondo fantasmatico, a un luogo extra-extradiegetico, portatrice di un'identità straniera, *altra*, a sua volta emarginata. Senza diritto di asilo nel racconto, lascia tracce, segni, incisioni. Produce inquietudine. È indifferente alle verità e all'autorità del narratore onnisciente.

India Matri Bhumi conferma, una volta di più, che la voce di commento, riconducibile a un posizionamento autoriale/autoritario collocato in un luogo terzo e con il quale ogni elemento della corporeità del film si deve relazionare, è una presenza fisica che valica i registri e le specificità narrative dei film, contaminando appunti, sopralluoghi, finzioni, film sperimentali, lettere, ecc... La troviamo nelle opere di fiction: oltre a quelle già citate ci sono articolazioni interessanti della colonna sonora, in relazione all'uso delle voci di commento, ad esempio in *India Song* di Marguerite Duras, dove due diegesi diverse si muovono parallelamente nella banda audio e nella banda video costruendo percorsi interpretativi (parzialmente) indipendenti e dove la scrittura, prima ancora della sua recitazione orale, si fa performance, e i luoghi terzi di significazione (il teatro, la scrittura cartacea, la contemporaneità dello sguardo sulla Francia coloniale) ampliano costantemente il loro

spazio di manovra²⁹; in *Son nom de Venise dans Calcutta désert* che ripropone la medesima colonna sonora di *India Song* a «commento» di una serie di quadri vuoti e statici all'interno dei quali non si svolge alcun racconto, dove non compare più alcun personaggio, dove dunque le presenze extradiegetiche (relative al precedente film) abitano nuovi spazi fantasmatici; in *Hiroshima, mon amour* dove le voci dei due personaggi (sono voci che è difficile stabilire se sono interne o esterne alla diegesi) manifestano la difficoltà di descrivere, illustrare, capire quello che è successo a Hiroshima («Ho visto tutto». «Non hai visto niente»)³⁰. Nei documentari invece – non solo in quelli di Pasolini – la voce di commento è sempre assegnabile all'autore in qualità testimone, *bonimenteur*, presenza/assenza e sguardo forte. Talora gli interventi che offre sono obliqui, velati, indiretti, come capita al commento trattenuto e alla significazione del non detto di *Chung Kuo - Cina* dove la delusione che prova Antonioni per certi radicalismi della Rivoluzione Culturale e per il trattamento ricevuto da parte delle alte autorità comuniste, si percepiscono nelle allusioni appena accennate presenti nelle parole che il cineasta licenzia a chiosa delle immagini quotidiane che cattura. Altre volte invece le parafrasi che provengono dall'extradiegesi vorrebbero assicurare un surplus d'informazioni e notizie allo spettatore quando, invece, cadono immediatamente nella forma diaristica della confessione delle proprie impressioni o emozioni. Pensiamo al dittico *L'Inde fantôme* e *Calcutta* nel quale Malle, inizialmente interessato a redigere un'opera di pura osservazione, senza una partecipazione diretta alla vita indiana, ma anche senza alcuna verità da dimostrare, finisce ben presto per chiosare le immagini che cattura con una verbosità che tradisce la fatica dell'orientamento, la difficoltà di trovare una matassa, un ordine, un percorso, all'enorme quantità di sollecitazioni, eventi, situazioni che gli si parano davanti. Soprattutto nella serie televisiva, la sua oratoria, un po' come quelle di Pasolini e Rossellini, è pedante, cavillosa, solerte, puntigliosa, tanto da diventare dirimente rispetto all'orizzonte di senso offerto alle e dalle immagini. Pensiamo, viceversa, a *A.K.* di Chris Marker nel quale la voce più importante da ascoltare, quella di Kurosawa,

²⁹ Non potendo affrontare l'analisi di questi testi, ci limitiamo a rimandare ad alcuni testi che si sono occupati specificatamente di *voice-over* o di universi sonori nei film citati. Su Duras: S. Blum-Reid, *The Voice-Over in "India Song" by Marguerite Duras*, «Journal of Durassian Studies», n. 1, Autunno 1989, pp. 35-45; D. 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; L. 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.

³⁰ Su *Hiroshima*: Boillat, *op. cit.*, pp. 449-482. Vedi anche J. Cazenave, *La voix off au féminin. Hiroshima, mon amour et Aurélie Steiner*, «Cahiers de Narratologie», n. 20, 2011. Url: <http://narratologie.revues.org/6365>.

registrata di nascosto e teoricamente necessaria per comprendere i suoi metodi di lavoro, non viene doppiata, né tuttavia parafrasata, tradotta, illustrata come avviene in *Anatahan* o nella serie televisiva rosselliniana. La voce del Tenno è abbandonata, anch'essa, a un limbo di significazioni precluse qua e là coperte dai commenti misurati di Marker. Wim Wenders, invece, in *Tokyo-Ga* sfrutta la voce narrante come strumento per avanzare considerazioni personali sul viaggio, sulla memoria, sull'identità, persino per elaborare teorie – come quella che troviamo in avvio di *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* sull'impatto dell'immagine digitale nella società contemporanea – che non sfigurerebbero in un volume di *film studies*.

We have learned to trust the photographic image. Can we trust the electronic image? With painting everything was simple. The original was the original, and each copy was a copy - a forgery. With photography and then film that began to get complicated. The original was a negative. Without a print, it did not exist. Just the opposite, each copy was the original. But now with the electronic, and soon the digital, there is no more negative and no more positive. The very notion of the original is obsolete. Everything is a copy. All distinctions have become arbitrary. No wonder the idea of identity finds itself in such a feeble state. Identity is out of fashion.

In un panorama iconico fortemente intriso di artificialità, così come si dipana nello scenario postmoderno ormai definito nel corso degli anni Ottanta, ma già percepibile nei decenni precedenti, la voce narrante acquista un peso significativo ancora più forte, perché innanzi a immagini che non si possono autenticare, è necessario autenticare le emozioni che suscitano le esperienze di cattura delle immagini, infondendo loro corpo, colore, timbro. Detto altrimenti, sono i processi in itinere di esperienze in itinere – i film odeporeici – a restare quale principale pratica fenomenologica, come dimensione dell'autentico che tuttavia ha bisogno di una voce *altra* per ampliare il proprio bacino di significati, aumentare le direzioni e gli orizzonti di senso, monitorare le aporie produttive. Si pensi a *Sans soleil*. Qui la pratica dell'artista Yamaneko di manipolare immagini di repertorio attraverso un sintetizzatore chiamato La Zona determina uno scarto significativo tra configurazioni del reale e configurazioni dell'immagine. Poco o nulla è identificabile nelle macchie saturate di colore presentate dalla macchina, ma sono le parole per interposta persona pronunciate dall'artista a definire le *sfumature* di senso del processo in essere.

Il m'a montré les bagarres des Sixties traitées par son synthétiseur. Des images moins menteuses, dit-il avec la conviction des fanatiques, que celles que tu vois à la télévision. Au moins elles se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible

Le immagini che si danno per quello che sono, ovvero solo immagini, senza legame alcuno con una realtà ormai diventata inaccessibile sono chiosate da una voce – quella dell'artista – che parla per interposta persona – quella del cameramen Sandor – che a sua volta parla per interposta persona – quella della donna che legge le sue lettere – la quale capitalizza una riflessione sul significato delle immagini e della memoria che appartiene, evidentemente, allo stesso Marker. L'autenticità del processo di sottrazione dell'immagine dalla realtà, di cui forse inizialmente era calco e che ora non è più, è restituito dall'autenticità di voci che parlano sottraendosi, di presenze che si collocano sfuggendo.

Quanto sostenuto è ancora più evidente in *Lettre de Sibéria* e più precisamente in una delle sequenze più famose del cinema markeriano, quella ambientata nella città di Jakuts. Ci riferiamo a quel passaggio del film in cui ci vengono mostrati alcuni scorci della capitale della Sacha-Jacuzia: un autobus rosso e una macchina nera che corrono in direzione opposta ad un incrocio stradale; un gruppo di operai che lavora accovacciato per terra, un lavoratore del luogo che attraversa l'inquadratura. Chi ha visto il brano sa che la particolarità non è nel contenuto delle immagini, tutte alquanto banali, ma nell'articolarsi della colonna visiva in funzione del contenuto della colonna sonora. Le inquadrature sopra descritte vengono, infatti, riproposte identiche per quattro volte di seguito, la prima senza un commento specifico e le restanti tre con interventi illustrativi che manifestano punti di vista istituzionalizzati: quello della propaganda comunista che edulcora la realtà, raccontandoci di una florida cittadina siberiana; quello della propaganda anti-comunista che legge nelle stesse inquadrature le disuguaglianze sociali dell'Unione Sovietica, la condizione indigente dei suoi abitanti, il profilo minaccioso di alcuni indigeni; quello dell'autore che si basa su considerazioni piuttosto elementari – e dunque apparentemente più oggettive – su quanto osservato.

Il «gag» markeriano è stato valutato da molti studiosi come la plastica dimostrazione dello statuto ambiguo dell'immagine³¹ che non permetterebbe di accedere all'oggettività o a una giusta/sola interpretazione della stessa, specie innanzi ad un portato orale che, di fatto, aggiorna l'effetto Kulešov trasfigurandolo da un piano meramente percettivo/visivo a uno discorsivo/ermeneutico, nel

³¹ «L'objectivité non plus n'est pas juste. Elle ne déforme pas la réalité sibérienne, mais elle l'arrête, le temps d'un jugement, et par là elle la déforme quand même. Ce n'est pas une promenade dans les rues de Iakoutsk qui vous fera comprendre la Sibérie. Il y faudrait un film d'actualités imaginaires, prises aux quatre coins du pays». C. Marker, *Commentaires*, Parigi, Seuil, 1961, p. 64.

quale ad emergere è la soggettività di chi giustappone le immagini³². È nota, in particolare, l'opinione di Bazin che già nel 1958, all'uscita del film nelle sale e pochi mesi prima della sua morte, stila con acume una sorta di gerarchia delle intenzionalità significanti all'opera: «Je dirai que la matière première c'est l'intelligence, son expression immédiate la parole, et que l'image n'intervient qu'en troisième position en référence à cette intelligence verbale»³³. Nella sua recensione Bazin sostiene che la dimensione speculativa e la sua manifestazione verbale prevalgano sull'orizzonte iconico/visivo. E per dimostrare ciò, qualche riga dopo, formula un'altra sorta di subalternità, questa volta a livello di assemblaggio dei piani.

Je risquerai une autre métaphore: Chris Marker apporte dans ses films une notion absolument neuve du montage que j'appellerai horizontal, par opposition au montage traditionnel qui se joue dans le sens de la longueur de la pellicule par la relation de plan à plan. Ici, l'image ne renvoie pas à ce qui la précède ou à ce qui la suit, mais *latéralement* en quelque sorte à ce qui est dit³⁴.

Torna nel testo baziniano un termine già incontrato nello scorso capitolo: la lateralità che qui potremmo indicizzare come una lateralità extradiegetica. Tuttavia ci pare che nel gioco dialogico tra «esotismo siberiano» delle immagini e familiarità occidentale della voce narrante, il crisma della lateralità non vada assegnato solo alle prime (ed è indubbio che sia così anche per una questione prettamente geografica: la Siberia è marginale e periferica rispetto alle tratte di viaggio più frequentate dai cineasti e che per ovvie ragioni passano ben più a sud della transiberiana), ma debba coinvolgere assolutamente anche la seconda che, anzi, in qualche misura, accentuandone la condizione se ne fa garante. È il «Vi scrivo da un paese lontano» di Marker a ricordarci la stratificazione dei piani di comunicazione del film³⁵.

³² Scrive ad esempio Hamid Naficy «The other example is the celebrated sequence of street traffic and road workers in Yakoutsk, which critiques traditional voice-over documentaries. The visuals are repeated three times, each time with a different voice-over narration that transforms the meaning of the images: the first image is pro-Soviet, the second anti-Soviet, and the third more or less “objective” [...] Marker's films, including *Letter from Siberia*, are so intensely personal and idiosyncratic that, as Ian Cameron put it “At the end of the film one knows the author as well as the subject”. [...] We learn about the subject, in this case Siberia, not as an objective, factual or fictional place but as multiple place and cultures experienced, felt, thought about, and signified upon by a specific man, a French man – a man whose pseudonym is Chris Marker» Cfr. H. Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001, p. 148.

³³ A. Bazin, “Lettre de Sibérie” in Id., *Le Cinéma français de la Libération à la nouvelle vague*, Parigi, Cahiers du cinéma, 1983, pp. 259 (pubblicato originariamente su «France-Observateur», 30 ottobre 1958).

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Su Marker si veda in particolare F. Ninety, *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.

Incontrando testi che hanno reso in qualche modo «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 resa dispotica, ma di un dispotismo contrario ai principi di immedesimazione e/o acquiescenza spettatoriale, l'hanno malamente calata sulle immagini, producendo conflitti, marcando separazioni, generando esotismi, l'hanno inoltre ricondotta in qualche modo all'oralità della sala cinematografica o del salotto, abbiamo assistito alla moltiplicazione delle soggettività convocate dai film modernisti e, di conseguenza, alla polverizzazione di uno dei due poli dicotomici in contatto. Quanto al secondo ipotetico polo – quello dell'alterità e dell'«altrove» – tanto nel Giappone sternberghiano o wendersiano quanto nell'India rosselliniana e pasoliniana, quando nella Siberia markeriana – esso è in qualche modo preservato dal soffocato mutismo cui è relegato. Certo, la condizione di disequilibrio tra conoscenze, poteri, doveri di rappresentazione resta analoga a quella dell'orientalismo «classico», dacché è sempre l'autorità occidentale – anche quella ultra-consapevole modernista – a prendere la parola *al posto* degli altri, a farsi depositaria della voce degli altri (anch'essi al plurale). Esiste – agibile e percorribile – una sorta di spazio dell'indifferenza, un parallelo cosmo extra-extradiegetico che esoticizza qualunque viaggiatore occidentale cerchi di accedervi. Un orizzonte del mistero, ben figurativizzato da *Le mystère Koumiko*, titolo con cui vogliamo concludere questa parte del percorso speculativo, prima di iniziare quella successiva. Nel film di Marker, Kumiko è una giovane donna giapponese, incontrata dal cineasta francese durante un viaggio a Tokyo in occasione delle Olimpiadi del 1964, da questi ripresa ossessivamente nel corso delle poche giornate trascorse insieme. La seconda parte della pellicola è invece ambientata a Parigi e vede Marker ricevere un nastro magnetico – l'ennesimo nastro – dove Kumiko ha inciso le risposte a un questionario che il cineasta le aveva sottoposto prima di partire. Quest'ultimo monta la voce «amatoriale» della ragazza con le immagini «amatoriali» del Giappone catturate mesi prima. La voce di Kumiko assorbe, come quella di Sternberg, tutte le possibilità enunciative della narrazione: è diegetica, emessa da un impianto stereofonico presente nella stanza/studio di Marker, è extradiegetica, incisa sulla colonna sonora mentre le immagini ci mostrano *tranche de vie* nipponiche (inerenti al tema trattato dalle singole risposte), allude, infine, a un limbo extra-extradiegetico, che è quello della sua presenza altrove, del

suo mistero, della sua inafferrabilità. Non a caso Marker tornerà in Giappone molti anni dopo per il suo *Sans soleil*, alla ricerca di un corpo e di un viso che non compariranno più

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 sguardo³⁶.

Ritornando a quanto affermato in questo e nel precedente capitolo si potrebbe dire che la dimensione della lateralità, della contaminazione o del mescolamento delle strategie retoriche così come l'indefinitezza delle narrazioni, caratteristiche comuni ad appunti, diari, sopralluoghi, inchieste e così via, potrebbero allora essere parte di quello che Bachtin chiamava «ibridismo consapevole» (differenziandolo da quello «inconsapevole» che è uno stato di fatto in tutte le relazioni culturali di dominio) un rimescolamento edotto e raffinato di linguaggi e stili realizzato per produrre shock estetici³⁷. Tra i generi ibridi analizzati da Bachtin ci sono la parodia sacra latina e la commedia dell'arte, due forme di rappresentazione e di intrattenimento dove la dimensione della finzione e della recitazione, magari con quello stesso «sguardo fisso» indicato da Chow sulla e contro l'autorità, sono di facile individuazione. A questo tema, al modo più pertinente del «recitare se stesso che recita l'altro», dedicheremo il prossimo capitolo.

³⁶ I. Perniola, *Chris Marker o del film saggio*, Torino, Lindau, 2003, p. 171.

³⁷ M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981 p. 75.

Cap. 16. Recitare l'altro come sguardo fisso.

Avec le temps, la passion des grands voyages s'éteint, à moins qu'on n'ait voyagé assez longtemps pour devenir étranger à sa patrie

Gérard de NERVAL, *Les Nuits d'octobres*

Tre passeggiate

Seetha viene condotta al Tempio della Dea. Anche il maharajah Chandra raggiunge il luogo di culto, compiendo a cavallo di un elefante, in parata e tra due ali di folla festante, il breve tragitto che lo separa dall'edificio sacro. Lo vediamo uscire dal Tripolia (l'ingresso con tre portali) dell'odierno Palazzo della Città di Udaipur, un complesso architettonico fatto costruire a metà del Cinquecento dal Maharana Udaì Singh e poi progressivamente allargato e abbellito dai suoi discendenti, per giungere dopo poco al Tempio Jagdish, un'altra delle attrazioni turistiche più note e conosciute di una delle più belle città del Rajasthan. Dopo essere disceso dall'elefante e aver compiuto i riti di purificazione necessari, Chandra entra nel Tempio della Dea. L'interno non ha però niente a che vedere con la facciata sfarzosa e le pareti decorate all'esterno dell'edificio e tanto meno con quella di altri tipici luoghi sacri indiani di origine Moghul o Hindi. È composto invece da un ampio anfratto semivuoto, privo di strutture architettoniche, scavato nella roccia (anche se si tratta visibilmente di una grotta finta, costruita dentro uno stabilimento cinematografico allestito alla bisogna), al cui centro s'innalza una gigantesca statua dalle pronunciate fattezze femminili. Rivestita con sole collane e monili d'oro che lasciano abbondantemente intravedere le sue carni, anche Seetha si presenta in modo conturbante all'occhio del sovrano (e degli spettatori), scendendo dalle ampie e ripide scale collocate alla sinistra della scultura e iniziando a eseguire una danza sensuale su musiche dal sapore orientalista. La donna è abituata a officiare al tempio, attraverso un atto sensuale di omaggio e tributo alla Dea, compiuto anche, se non soprattutto, per il piacere degli occhi degli uomini ivi presenti: Chandra, il fratello del principe, i suoi alleati, i sacerdoti del tempio. La danzatrice si esibisce da sola, nello spazio antistante il grande simulacro femminile, con movenze feline e

provocanti, mescolando o meglio alludendo a stili coreutici di varia provenienza. Sembra filare tutto liscio fin quando, turbata, Seetha arresta per un istante il ballo perché scorge, nascosto dietro una roccia sporgente, Harald, l'architetto tedesco di cui è segretamente innamorata, anch'egli voyeur della sua esibizione. Le paure e le incertezze della ragazza sono motivate dal fatto che l'ingresso al tempio è severamente vietato agli europei, dunque Harald, se scoperto, a differenza degli altri uomini che la osservano, rischia l'esecuzione capitale.

Il giovane Aziz vuole conquistare il cuore della bella Budür, una ragazza incontrata per caso poco prima di sposarsi con la cugina Aziza. Il ragazzo però è ingenuo e impreparato alla vita. Con estremo candore, dopo essere arrivato in ritardo alla cerimonia, racconta del suo innamoramento alla promessa sposa e, nei giorni successivi, le chiede addirittura aiuto per portare a buon fine il corteggiamento della sconosciuta. Aziza, amandolo e desiderando il suo bene, si adopera per lui e gli suggerisce i modi migliori con cui approcciarsi alla ragazza, lo consiglia, gli permette di decifrare il significato dei gesti o delle parole di Budür, gli suggerisce come e cosa rispondere. Aziz, seguendo alla lettera le indicazioni della cugina, diventa ben presto l'amante di Budür. Non si accorge però che nel tempo necessario per entrare nelle sue grazie e avere con lei i primi rapporti sessuali, la cugina Aziza si ammala fino a morire. Privato della sua consigliera, Aziz si rivela inabile a conservare il rapporto con Budür. La abbandona per un'altra donna con cui ha un bambino e quando torna a trovarla, un anno dopo, viene evirato per vendetta. La castrazione sembra far comprendere al ragazzo quali conseguenze hanno provocato i suoi gesti infantili e incoscienti. Finalmente afflitto per la morte di Aziza, Aziz torna piangente da sua madre e riceve una pergamena illustrata dove la cugina ha trascritto le sue ultime frasi d'amore prima di morire.

Lei e Lui hanno appena trascorso la notte insieme. Si sono incontrati per la prima volta la sera precedente. Al risveglio, l'uomo, un architetto di origine giapponese, cerca di avere qualche notizia in più sulla donna, un'attrice di nazionalità francese. Lei gli racconta qualche episodio del suo passato, legato in modo particolare all'estate del 1945, quando terminò la guerra, all'indomani dello scoppio della bomba atomica sulle città di Nagasaki e Hiroshima, dove la coppia si trova in questo

momento. I due bevono un caffè caldo, fanno la doccia insieme, si rivestono. Mentre Lei, poco prima di uscire, indossa un completo da infermiera, Lui le chiede di cosa parla il film per cui sta lavorando. «Un film sulla pace! Cosa vuoi che si reciti a Hiroshima se non un film sulla pace?». Passa ancora qualche secondo e poi Lui le chiede di rivederla il giorno dopo. La donna però gli risponde che l'indomani, a quell'ora, sarà già su un aereo di ritorno nel suo paese. Scosso dalla notizia, l'architetto giapponese si chiede (e le chiede) se è potuto salire nella sua stanza d'albergo la notte precedente solo perché sapeva che sarebbe stato il suo ultimo giorno in città. L'attrice sorride, nega quest'evenienza e gli confessa che non aveva pensato, la sera prima, alla prossima partenza. A quel punto l'uomo – non troppo convinto dalla risposta dell'amante – afferma: «Quando parli mi chiedo se mentisci o dici la verità». Lei rimuginando ribatte: «Mentisco e dico la verità».

Mondi possibili

Immergersi in una storia di finzione, diceva qualche tempo fa Kendall Walton, significa innanzi tutto sperimentare una seduzione¹. È un gioco di corteggiamenti, ingaggi, attrazioni quello che si stabilisce tra un testo (e chi lo produce) e colui che lo consuma. Un gioco certamente serio, che richiede e attiva competenze, ingenera processi, sollecita assiologie, determina turbamenti e altre vibrazioni emotive. Anche noia e rifiuto s'intende. Resta tuttavia un'operazione ludica, intesa nella formula infantile del «far finta di», o del «come se», che spinge il soggetto scopico – «proprio come fa il bambino quando gioca a interpretare ruoli diversi dal suo» (è ancora Walton a parlare²) – a muoversi contemporaneamente tra due mondi, il nostro, quello che comunemente chiamiamo realtà, e quello della storia inventata, della finzione o, per usare un termine narratologico, della diegesi.

¹ K. Walton, *How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. XXXVII, 1978, p. 12.

² «Per capire i dipinti, i drammi, i film, e i romanzi, dobbiamo prima considerare le bambole, i cavallucci di legno, i camion giocattolo, e gli orsacchiotti di pezza. Si deve ritenere che esista una continuità tra le attività in cui le opere d'arte rappresentazionali sono incluse, e che ne realizzano lo scopo, e i giochi di far finta dei bambini. Infatti, sostengo che queste attività vanno considerate esse stesse giochi di far finta [...] le opere rappresentazionali fungono da supporti in questi giochi, così come le bambole e gli orsacchiotti di pezza fungono da supporti nei giochi dei bambini». Cfr. K. L. Walton, *Mimesis and Make-Believe*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 11. (tr. it. in S. Zucchi (a cura di), *Finzione e verità. Letture di Semiotica, 2003-2004*, Milano, The Robin Hood Online Press, p. 23).

Ovviamente, ricostruire il dibattito che nelle arti, nella letteratura e nelle scienze della comunicazione si è animato attorno al concetto e alle pratiche della finzione non risponde agli obiettivi di questo studio, e probabilmente non è nemmeno un'impresa alla nostra portata. Nondimeno crediamo possa essere utile proporre un parziale carotaggio di alcune piste speculative percorse negli ultimi decenni perché consentono alcuni essenziali innesti nel discorso che stiamo cercando di portare avanti. Partiamo dal primo dato di fatto, diremmo epidermico: è abbastanza comune imbattersi in monografie che descrivono l'esperienza narrativa come un'esperienza di viaggio. Umberto Eco ad esempio quando negli anni Ottanta tiene a Harvard una serie di lezioni dedicate a temi narratologici prende spunto dal romanzo metaletterario di Italo Calvino intitolato *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, e a sua volta intitola quel corso e la sua successiva trasposizione scritta con l'altrettanto odepotico *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Federico Di Chio, più recentemente, in un libro che indaga i principi dell'illusione narrativa (nel film e nella TV) scrive:

L'illusione sa offrire dei *viaggi di prim'ordine*, in cui si sperimentano situazioni immaginarie, con l'evidenza della percezione reale. Occasioni preziose in cui l'uomo-spettatore può fare esperienza di sé fuori dalla propria vita, traendo da questo percorso soprattutto piacere e poi anche risorse importanti per la costruzione della sua identità³.

Thomas Pavel è ancora più esplicito:

I confini, i territori, gli insediamenti d'invenzione necessitano tutti di *viaggiatori metaforici*, cioè di eroi d'invenzione che visitino i nostri lidi influenzando sul nostro comportamento al pari degli eroi veri e propri. [...] Anche noi visitiamo paesi d'invenzione, abitandovi per un certo periodo e mischiandoci ai loro eroi. [...] Sguinzagliamo il nostro io d'invenzione a scandagliare il territorio, con l'ordine di riportarci informazioni accurate. [...] L'io di invenzione immedesimato prende in esame territori ed eventi intorno a sé con la stessa curiosità e ansia di vedere in atto la dinamica tra identità e differenza di chi viaggia in un paese straniero⁴.

Forse l'utilizzo della metafora del viaggio per descrivere i caratteri delle fiction narrative è fin troppo scontata per meritare ulteriori indagini⁵. C'è però un passaggio nel discorso condotto da Pavel che vale la pena recuperare. Ci riferiamo al preciso riferimento al viaggio in un paese straniero

³ F. Di Chio, *L'illusione difficile. Cinema e serie TV nell'età della disillusione*, Milano, Bompiani, 2011, p. 16 (Corsivi nostri).

⁴ T. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986 (tr. it. *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992, pp. 126-132) (Corsivi nostri).

⁵ Chi scrive, per primo, non giura sulla pertinenza della collazione. Esistono, ad esempio, diversi punti di divergenza tra l'esperienza del viaggio e quella della narrazione, primo fra tutti la stanzialità dello spettatore/lettore e la mobilità del viandante.

(dunque non un viaggio qualunque, ma un viaggio nei territori dell'alterità). Tanto nel mondo d'invenzione quanto in quello foresto, diremmo parafrasando Pavel, c'è una sorta di senso di estraneità da «superare», una distanza culturale, sociale, linguistica da coprire che necessita di un processo di sintonizzazione che si traduce nel tentativo di comprendere quali sono i confini della realtà di cui si è ospiti e quali gli spazi di movimento consentiti, quali le consuetudini da rispettare (e quanto diverse sono dalle proprie), quali i linguaggi praticati e i segni convenzionali adottati per velocizzare la comunicazione. Insomma: c'è da capire quali sono le regole del gioco seduttivo, narrativo, odepórico in atto e, subito dopo, il «come ci si sente» al suo interno. Roger Odin definisce tale dinamica come «messa in fase», un preciso passaggio di ogni processo di finzializzazione:

La messa in fase è un'operazione di omogeneizzazione: essa duplica il lavoro di omogeneizzazione del racconto attraverso l'omogeneizzazione del posizionamento affettivo dello spettatore rispetto alla dinamica narrativa e discorsiva (i giochi di valori) del film. Il lavoro di omogeneizzazione è la caratteristica più determinante della finzializzazione⁶.

Potremmo tradurre la definizione di Odin come un «mettersi d'accordo», un capire se c'è feeling, e se si può condurre il corteggiamento e la seduzione senza che essi sembrino un'imposizione dall'alto, semmai un fatto naturale, un bisogno o forse (l'illusione di) un desiderio a portata di mano. D'altra parte chi viene sedotto non è detto che accetti le avances o, meglio ancora, non è detto che apprezzi tutti i gesti di attenzione che riceve o, ancora, che colga tutte le sfumature dell'abbozzamento. Nel viaggio capita più o meno lo stesso e forse anche più spesso se si pensa al sentimento di spaesamento coltivato da molti viandanti (da Segalen a Leiris, ai nostri Wenders e Marker) o il più frequente senso di fastidio e rifiuto che assale altri viaggiatori innanzi all'incomprensibile (ad esempio Pasolini). Come nel soggiorno in terre straniere, come nello scherzo seduttivo, anche nella relazione del lettore/spettatore con la finzione esiste una percentuale di probabilità d'insuccesso. E anche qualora essa non si verificasse, non si può negare ai processi qui descritti dinamiche relazionali tutt'altro che piane, unidimensionali e di facile risoluzione tra le parti. Continua Odin:

Per funzionare nella prospettiva della finzializzazione, la produzione della messa in fase presuppone la messa in atto di due operazioni enunciazionali. La prima impone che io metta il lavoro dell'insieme dei parametri filmici al servizio del racconto; ciò significa che

⁶ R. Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000 (tr. it. *Della finzione*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 58).

tutto il lavoro plastico, ritmico e musicale del film, che tutta la dinamica del montaggio, del gioco degli sguardi e delle inquadrature e anche il modo di recitare degli attori deve essere rapportato all'azione del racconto. *In un film letto secondo la messa in fase tutto diviene narrativo*. Di contro se un parametro si rende autonomo in rapporto al racconto si produce un effetto di sfasamento. Lo spettatore non vibra più al ritmo degli avvenimenti raccontati⁷.

I possibili casi di sfasamento dalla finzione che individua Odin sono molteplici (plastico, attoriale, idiolettico, mostrativo, esterno, interno, ecc...), quasi tutti riconducibili all'orizzonte delle attese spettatoriali inevase dal testo (filmico nel nostro caso, narrativo in senso lato). C'è uno slittamento che produce un disequilibrio, sostiene il teorico francese, tutte quelle volte che si attivano dei procedimenti che non consentono al soggetto scopico di immergersi completamente nella diegesi, di sentirsi vibrare con essa, definendo i rispettivi ruoli nella «commedia».

Già altri studiosi, alcuni dei quali precedentemente studiati, come Walton, Pavel, Marie Laure Ryan⁸ o Lubomír Doležel⁹, tutti autorevoli esponenti della cosiddetta *Possible Worlds Theory* di leibniziana ascendenza, sostengono che tale disfasia sia insita nella dialettica stessa che si attiva tra testo e fruitore. Essa si produce più precisamente nei principi d'interdipendenza che in ogni finzione si stabiliscono tra ciò che è riconducibile a fatti reali (il fattuale) e ciò che esibisce la propria natura d'invenzione (il fittizio)¹⁰, due dimensioni che il fruitore si premura di tenere insieme e raccordare per mezzo di una sorta di dissociazione calibrata (la cosiddetta «sospensione dell'incredulità»), pronta a sfaldarsi alla prima significativa incoerenza finzionale. Da qui una serie di operazioni di oculutezza relazionale, di calcolo dialettico, di sagacia pragmatica che sono propri della pratica narrativa. Per Marie Laure Ryan, ad esempio, il lettore/spettatore tende a proiettare sul mondo della finzione «tutto ciò che [sa] del mondo reale, operando unicamente le trasformazioni che non [è] in grado di evitare»¹¹, in un'ottica economica di adeguamento del sistema percettivo, il quale verrà riequilibrato quando i paradigmi abitualmente adottati vengono contraddetti dal testo o sollecitati da fatti non immediatamente comprensibili. Ryan chiama tale processo il «principio di scostamento

⁷ Odin, *op. cit.*, p. 50.

⁸ Cfr. M. L. Ryan, *Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure*, «Poetics», n. 8, 1984, pp. 403-422.

⁹ L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998 (tr. it., *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999).

¹⁰ Per una precisazione sul senso che si dà ai termini «fattuale» e «fittizio» il riferimento principale è ovviamente G. Genette, *Fiction et diction*, Parigi, Seuil, 1991 (tr. it. *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1993).

¹¹ M. L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 49.

minimo» all'interno del quale chi legge e/o guarda colloca la propria operosità ermeneutica, assiologica, emotiva.

Eco, pur ribaltando gli assunti della Ryan, afferma più o meno la stessa cosa:

Ogni finzione narrativa è necessariamente, fatalmente rapida, perché – mentre costruisce un mondo, coi suoi eventi e i suoi personaggi – di questo mondo non può dire tutto. Accenna, e per il resto chiede al lettore di collaborare colmando una serie di spazi vuoti. [...] Ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro. [...] I mondi della finzione sono parassiti del mondo reale [...] Tutto quello che il testo non nomina e descrive espressamente come diverso dal mondo reale, deve essere sottinteso come corrispondente alle leggi e alla situazione del mondo reale. [...] Le finzioni mettono tra parentesi la massima parte delle cose che sappiamo su di esso, e ci permettono di concentrarci su un mondo finito e conchiuso, molto simile al nostro, ma più povero¹².

Possiamo affermare, insomma, che la presenza di sfasamenti epistemologici, spostamenti percettivi ed emotivi minimi (o massimi) è merito (o colpa) del gioco della lusinga che, per essere goduto come tale, impone una distanza tra i «pretendenti» che non sia né incolmabile né già risolta. In modo particolare richiede allo spettatore un esserci nella finzione senza dimenticare di non esserci, o se si preferisce, un fingere di non sapere che l'istanza narrante, come direbbe Searle¹³, finge di asserire verità. E poi decidere – ma questo è solo la pratica, l'abitudine, la competenza del fruitore a stabilirlo – se e quanto a lungo mantenere fede al patto performativo sottoscritto. Di più. Portando il ragionamento alle sue estreme conseguenze, potremmo dire che lo spettatore/lettore, in una sorta di *mimicry* al quadrato, gioca a far lo spettatore/lettore, fa finta di esserlo, consapevole dell'intervallo che sussiste tra i mondi della finzione e della realtà, ma pronto, se decide che gli conviene, a fare «come se» non esistesse (a semplificare, a economizzare, a «chiudere un occhio») per non rischiare di interrompere la «messa in fase» che la finzionizzazione pretende di realizzare. «Lo specifico del “far finta” – scrive Jost – è attuire la percezione tra i due mondi»¹⁴. Attuire, non eliminare.

Non possiamo nascondere che tale distanza illusoria ma reale (che può diventare da un momento all'altro sfasamento e/o interruzione del gioco seduttivo) assume un valore di gravidanza maggiore in ambito cinematografico. La nostra allusione – su cui peraltro non occorre dilungarsi tanto perché

¹² U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Harvard University, Norton Lectures, 1992-1993, Milano, Bompiani, 1995, p. 104.

¹³ J. R. Searle, *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

¹⁴ F. Jost, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Milano, Il Castoro, 2003, p. 100.

fin troppo patente e già oggetto di una letteratura sterminata – richiama certe caratteristiche del dispositivo cinematografico, atte proprio a statuire scostamenti e intervalli, rendendoli, però, nello stesso tempo stabili e prevalentemente inalterati. Pensiamo alle specifiche tecnologiche (l'impressione fotosensibile che si presenta come «calco» del reale, il processo di trasformazione della pellicola da negativo a positivo, necessaria per consentire la principale delle «fisse distanze», quella tra il proiettore e lo schermo), pensiamo alle prassi della messinscena (lo scarto che si crea, ad esempio, tra filmico e profilmico), alle modalità della fruizione (questa volta ci si riferisce alla lontananza tra la poltrona dello spettatore e lo schermo), volendo anche alle proprietà fotografiche delle immagini (l'illusione di un mondo tridimensionale che si esperisce nella traduzione in una superficie bidimensionale) e via discorrendo.

In questo gioco seduttivo che il lettore/spettatore sperimenta e che prevede un rapportarsi contemporaneamente con il mondo del fittizio e con quello del fattuale imparando a mantenere quella che Barthes chiamerebbe una «distanza amorosa»¹⁵, c'è una terza pertinenza relazionale che agisce e della quale occorre tenere conto. Un costrutto che per abitudine e bisogno di sintesi chiamiamo «immaginario».

L'immaginario è l'aldilà multiforme e pluridimensionale della nostra vita, nel quale siamo egualmente immersi. È l'infinita scaturigine virtuale che accompagna ciò che è attuale vale a dire singolare, limitato e finito nel tempo. È la struttura antagonistica e complementare di ciò che si dice reale, e senza la quale, indubbiamente, non ci sarebbe reale per l'uomo o meglio realtà umana¹⁶

Secondo la definizione di Morin, autore di un'opera a tal proposito capitale come *Il cinema o l'uomo immaginario*, la concretezza dell'esperienza del singolo è accompagnata da una sfera parallela e virtuale dentro la quale egli colloca «le aspirazioni, i desideri e i loro negativi, i timori e i terrori»¹⁷, e – aggiungiamo noi – anche gli schemi mentali, gli atteggiamenti, le predisposizioni, le persuasioni, i criteri di credenza. Una sfera che il singolo soggetto interpella costantemente, specie se fa fatica a comprendere ciò che gli è innanzi e che assume una funzione ancora più importante nel momento in cui intercetta i campi della rappresentazione audiovisiva. La ragione è semplice: come dice lo

¹⁵ Sulla nozione di «distanza amorosa» si veda R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Parigi, Seuil, 1984 (trad. it. *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988).

¹⁶ E. Morin, *L'esprit du temps*, Parigi, Grasset, 1962 (tr. it. *L'industria culturale*, Bologna, Il mulino, 1963, p. 84).

¹⁷ E. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Parigi, Éditions de Minuit, 1956 (tr. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982 p. 88-89).

stesso Morin, «l'immaginario è il punto di coincidenza tra immagine e immaginazione»¹⁸. Secondo tale approccio che tende a ricondurre la forza del costruito su un piano essenzialmente antropologico, l'immaginario si colloca in una posizione terza e simmetrica rispetto al reale e alla finzione: del primo conserva l'immersività, ma non la fattualità; del secondo la virtualità ma non la volubilità. È un «aldilà multiforme», una «scaturigine», che, a differenza della finzione e (della percezione) del reale, si presenta come un campo discorsivo stabile e per questo non scalfibile da una sola rappresentazione. Esso si genera, infatti, da una conformazione sociale (l'immaginario o è parzialmente condiviso da una comunità o non è) che si addensa e si modifica lentamente. Proprio per questo motivo può assumere la funzione di mediatore, specchio assorbente e riflettente, luogo virtuale di depositi verso il quale far confluire e cercare di risolvere i dissidi, le attese disattese, i passi falsi dell'abbozzamento. Da questo punto di vista, l'immaginario può essere considerato quel repertorio di rappresentazioni simboliche al quale ricorrere per tarare la propria esperienza di visione o, nell'ottica enciclopedica di Eco, come un insieme di tutte le interpretazioni possibili, non descrivibile nella sua totalità perché indefinito e inclassificabile, posseduto in modo diverso dai suoi utenti, «un'ipotesi regolativa in base alla quale in occasione delle interpretazioni di un testo [...] il destinatario costruisce una porzione di enciclopedia concreta che gli consenta di assegnare o al testo o all'emittente una serie di competenze semantiche»¹⁹. Lo spiega in un altro modo Jost:

Quando la finzione produce i suoi effetti, c'è un momento in cui il ricettore tratta le situazioni narrative inedite come tratterebbe qualsiasi altra informazione nuova, di finzione o meno: e cioè cercando semplicemente di riportare ciò che non si conosce a ciò che si conosce e allo stesso tempo, di risolvere la distanza in una semplice differenza²⁰.

L'immaginario è quel luogo dove si cerca di capire se le distanze si possono tradurre in differenze.

Il percorso speculativo appena abbozzato ci ha condotto in un territorio solo apparentemente lontano dal nostro ambito di studi. Abbiamo visto che la finzione può essere paragonata a un viaggio e/o a un adescamento nel quale lo spettatore si trova embricato, coinvolto e insieme

¹⁸ Morin, *Le Cinéma*, cit., p. 89.

¹⁹ U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 111. Sul concetto di «enciclopedia» teorizzato da Eco si rimanda a P. Violi, «Le molte enciclopedie», in P. Magli, G. Manetti, P. Violi (a cura di), *Semiotica. storia, teoria, interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Milano, Bompiani, 1992, pp. 99-113.

²⁰ Jost, *op. cit.*, p. 28.

parzialmente distaccato e dove la predisposizione al «far finta» assume un rilievo decisivo, come decisivo è l'atteggiamento che il fruitore assume in relazione alle turbolenze narrative che incontra. Le tre sequenze sopra descritte, tratte rispettivamente da *Der Tiger von Eschnapur* di Fritz Lang, *Il fiore delle Mille e una notte* di Pasolini e *Hiroshima, mon amour* di Alain Resnais, in qualche modo mettono in figura quanto abbiamo cercato di (an)notare a proposito dei caratteri del discorso finzionale²¹.

Intanto sarà facile constatare come gli episodi scelti dipingano giochi di seduzione tra personaggi che appartengono a culture ed etnie diverse (o, nel caso de *Le mille e una notte*, a classi sociali diverse). Seetha si esibisce (accanto a una statua dalle accentuate forme curvilinee femminili) per il piacere degli occhi maschili indiani ma, per qualche istante, anche per il piacere di quelli di un architetto europeo; Aziz si lascia rapire dalla bellezza di Budùr e chiede alla cugina, nonché promessa sposa, di aiutarlo a conquistarla; dopo aver trascorso la notte insieme, Lui intavola una discussione con Lei per cercare di convincerla a rivederla il giorno dopo, senza ottenere, almeno in un primo momento, soddisfazione. Seduzioni quindi che non hanno vita facile, tremendamente precarie, a rischio d'incidente in qualsiasi momento: uno sguardo di troppo di Seetha verso Harald può portare quest'ultimo al patibolo; una parola non correttamente recitata da Aziz può interrompere l'incantesimo di un amore (un incantesimo che peraltro conduce alla morte la vera seduttrice/regista di tutto il brano, vale a dire Aziza); una frase di troppo di Lui può innescare ricordi e dolore («è una bella parola francese Nevers») e può spingere Lei a rinchiudersi in se stessa. Seduzioni che prevedono anche delle parti da interpretare nella commedia: la ballerina, l'innamorata che rinuncia per amore al suo partner, la «femme fatale», l'infermiera. Seduzioni che, infine, mettono in discussione il «come ci si sente» o, come direbbe Odin, il «come si vibra» al ritmo degli avvenimenti raccontati: Seetha quasi si arresta timorosa quando intravede Harald; Aziz cade in disperazione quando si rende conto di ciò che ha fatto provare all'amata; Lei rivive il turbamento per il soldato tedesco che ha visto morire a Nevers.

²¹ I corteggiamenti, gli ingaggi, le seduzioni – proprie della finzione narrativa – si ritrovano non solo nei tre film sopra citati, ma in quasi tutti i film che trattiamo, anche in alcuni documentari. Ritroviamo storie d'amore interraziali anche in *L'Immortelle* di Robbe-Grillet, in *Le Mystère Koumiko* di Marker, in *The River* di Renoir, in *Plaisir d'amour en Iran* di Varda, a cui andrebbero aggiunte quelle «endogene» presenti in *India Matri Bhumi* di Rossellini, *India Song* di Duras o, tornando qualche anno indietro, in *The Saga of Anatahan* di Sternberg.

Emergono delle altre risoluzioni interessanti dalle sequenze qui convocate. Ci colpisce ad esempio il passaggio quasi traumatico che si prova tra la fastosità riconoscibile degli esterni del Tempio Jagdish e l'interno cavo e spoglio della grotta in cui si celebra il rito di ringraziamento alla Dea. Un passaggio dal fattuale al virtuale, lo potremmo definire, grazie al quale il dominio dell'artificiale viene esibito in tutta la sua forza espressiva. E dove la distanza tra corpo in movimento e sguardi voyeuristici prende immediatamente la forma, le misure e l'esperienza della visione filmica, essendo la grotta una riproposizione – passando dal mito della caverna di Platone – degli spazi della sala cinematografica e Harald un doppio intradiegetico dello spettatore. Da questo punto di vista è quindi del tutto giustificabile la pena che si prevede di infliggergli qualora venga scoperto a spiare: se manifestasse la sua presenza, l'architetto/spettatore interromperebbe la recitazione di Seetha e metterebbe prematuramente fine al gioco seduttivo della finzione. Dovrebbe altresì dire addio all'universo diegetico in cui è inserito. Ecco perché merita la pena capitale.

Il lungo brano de *Il fiore delle Mille e una notte* ci racconta qualcos'altro del gioco della seduzione finzionale. Ci racconta di un caso d'incompetenza comunicativa nel quale chi viene sedotto, vale a dire Aziz, deve affidarsi a un soggetto terzo (Aziza) che sia capace di decodificare i segni che vengono diffusi. Aziza è una sorta di archivio di tutte le interpretazioni possibili che viene consultata per gestire e comprendere segni sconosciuti e per far combaciare la realtà dei fatti (l'incontro con Budùr) con le proprie attese di innamorato (l'ideale di donna rappresentato da Budùr). S'inscena una pratica di mediazione relazionale e di traduzione semiotica nella quale, pur nella sua vaporosità e inconsistenza fattuale, prende lentamente il sopravvento il terzo polo, l'«immaginario-Aziza» che rappresenta in fin dei conti l'orizzonte di riferimento dello spettatore/Aziz, orizzonte che non può venire meno, pena l'assoluto disorientamento e la perdita della propria posizione/identità tanto nella realtà, quanto nella finzione. L'«immaginario-Aziza» è, in definitiva, il fattore che consente al ragazzo di scegliere la giusta distanza, di mettersi in fase, di aderire a un «principio di scostamento minimo» che economizza lo sforzo e lo rende – almeno finché mette in pratica i suggerimenti di Aziza – straordinariamente produttivo.

La sequenza di *Hiroshima, mon amour* è interessante invece per un altro motivo. È quello che potremmo definire il verso delle attese sociali, la presenza sul campo di gioco di un ulteriore fascio di interlocuzioni individuabile negli atteggiamenti, nelle regole e nelle consuetudini di un consesso

di riferimento, spesso non dichiarate, ma pur sempre funzionali alla seduzione finzionale e che qui emergono solo grazie al cortocircuito metacinematografico elaborato da Resnais. Lei, infatti, non è un personaggio qualunque ma è un'attrice francese che interpreta il ruolo di un'infermiera in una produzione cinematografica internazionale. Già l'ambito professionale assegnato al personaggio del «film nel film» è dichiaratamente simbolico, ma è il tipo di produzione per la quale lavora la sua interprete a esserlo ancora di più. A specifica domanda dell'uomo giapponese, che vorrebbe sapere il contenuto del film, la donna replica: «Un film sulla pace! Cosa vuoi che si reciti a Hiroshima se non un film sulla pace?». I codici sociali – che sono poi, in questo caso, il frutto di eventi storici tragici e di fresca memoria, dunque particolarmente stringenti – impongono orizzonti e perimetri e assiologie dentro le quali deve collocarsi la pratica della finta finzionale. Se i processi si dipanano nell'esercizio del «come se», se i tempi dell'immersione possono essere flessibili, gli spazi in cui i personaggi sono collocati (anche nei due precedenti brani commentati tra l'altro) paiono invece imporre una propria consistenza fisica, un amalgama di tracce e di stratificazioni dalle quali non si può prescindere.

Si esperisce, in seconda battuta, una determinazione che è propria di tutti gli studi narratologici, vale a dire quella secondo cui fingere non significa necessariamente mentire. Il concetto di verità (e di rimbalzo quello di bugia) trascende la polarità realtà/finzione, nel senso che agisce su un piano diverso della significazione e, di conseguenza, dell'ermeneutica: sappiamo bene che non tutto ciò che è reale o scientificamente dimostrabile o filologicamente ricostruito è «vero» (nel senso di tangibile, esperibile, condiviso), così come non tutto ciò che è simulato, imitato, copiato, inventato, può essere considerato «falso» (nel senso di inaffidabile, incredibile, inconcepibile). Fatta salva l'idea nient'affatto scontata di poter stabilire nel concreto cosa sia vero e cosa sia falso (o originale/copia, reale/inventato, concreto/astratto, ecc...), agiscono evidentemente molti altri fattori che vietano la disposizione degli elementi valutativi in schemi dicotomici, come ad esempio – e in tal senso la sequenza di *Hiroshima, mon amour* è senz'altro illuminante – la percezione di sé e degli altri, il lavoro della memoria, la forza delle emozioni, le regole comportamentali imposte da una comunità sociale (uscire o no con un uomo sposato? farlo salire o meno nella propria stanza?), l'orizzonte dei «non detti», e così via.

Tale aporia si deve infine alla natura ambigua del segno finzionale che è alla base di ogni rappresentazione, alle diverse relazioni che i soggetti possono contrarre con il mondano, alla natura altrettanto inafferrabile di quest'ultima entità. È in altri termini possibile che una locuzione o una rappresentazione, come ricorda il personaggio interpretato dalla Riva, sia vera e menzognera nello stesso momento. Sia reale e nello stesso tempo o subito dopo finta, istituendo contemporaneamente una serie di relazioni vuoi con il dato fenomenico, relazioni di prossimità e immersività incluse, vuoi con gli ambiti di finzionalizzazione, relazioni che pertengono alle convenzioni linguistiche, gli abiti del genere, le forme narrative. Quel che non cambia – almeno per chi si occupa di narrazioni (audiovisive) – è la dimensione stessa della finzione, intesa come partita di giro tra un seduttore (o seduttrice) e un/a sedotto/a.

Il gioco della finzione

Giunti a questo punto del discorso, bisognerebbe cercare di capire se il processo di esibizione della finzione, in tutte le sue possibili manifestazioni, appartiene non solo ai tre film citati ma anche ad altre opere odepóriche – comprese i documentari – che si misurano con le culture del continente asiatico, e se tali relazioni hanno a che fare con quella tecnica dell'«agire al posto [del nativo] recitando o fingendo come lo sguardo fisso imperialista» che Rey Chow aveva individuato come strategia per esaltare «l'intraducibilità dell'esperienza del nativo e la storia di quella intraducibilità», un po' come è stato fatto con l'uso della voce narrante nello scorso capitolo. Visto che si tratta di categorie più sfuggenti e pervasive, anche per un'esigenza di sintesi e un'emblematica del prelievo, abbiamo deciso di individuare solo alcune tra le escrescenze finzionali presenti nei film modernisti, quelle che a nostro giudizio meglio caratterizzano le problematiche del gioco seduttivo, suddividendole, non per volontà tassonomica ma per agilità di lettura, in tre ambiti di relazione con l'alterità: la messa in scena, la messa in quadro, la recitazione.

Il profilmico e la messa in scena

Il profilmico, si sa, è un termine alquanto vago. Indica «tutto ciò che sta davanti alla macchina da presa, che è lì appositamente per essere filmato e fa concretamente parte della storia narrata»²².

²² D. Tomasi, G. Rondolino, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet, 1995, p. 50.

Tutto quello che entra nel film insomma: ambienti, personaggi, oggetti, a loro volta disposti davanti alla macchina da presa (nello spazio profilmico appunto) secondo logiche di allestimento che favoriscano la comprensione del racconto e, di conseguenza, agevolino del processo fruitivo tanto i suoi stadi timici, quanto le sue potenzialità ermeneutiche.

Vorremmo far cominciare la nostra disamina da un avverbio usato nella definizione citata: «appositamente». Non serve richiamare gli studi dei teorici del decostruzionismo per ricordare che è piuttosto difficile individuare il grado di consapevolezza e intenzionalità di chi guida e coordina la messa in scena. Non sempre ciò che vediamo – in particolar modo nei documentari o in film realizzati in condizioni di non totale controllo delle dinamiche del *setting* – è «appositamente» lì per essere inquadrato, scientemente scelto con un preciso fine figurativo. D'altra parte se consideriamo il testo filmico, qualsiasi esso sia, come un oggetto finito, dotato di una propria autonomia semantica, possiamo ribaltare la prospettiva e affermare che ogni parte dell'inquadratura, solo per il fatto di essere stata impressionata dalla pellicola e poi selezionata sul banco di montaggio, indipendentemente dai motivi che le hanno consentito di «diventare cinema», è essa stessa «apposita», nel senso etimologico del termine, ovvero «posta accanto», affiancata o sovrapposta con altre parti dell'universo diegetico mostrato per comporre – nell'ottica discorsiva della messa in serie – un tutto.

«Appositamente» è però un avverbio che in modi indiretti rimanda anche al carattere mostrativo del film, in modo particolare a quella proprietà che Epstein, Delluc e compagni chiamavano «fotogenia»²³ e che riguarda il surplus di significato e di fascinazione che un determinato volto, oggetto o paesaggio è in grado di offrire al piacere della seduzione visiva. Come non considerare, infatti, certi volti, certi monumenti, certi panorami di straordinaria (o almeno estranea) bellezza «appositi» ovvero «appropriati», concretamente locati per essere ripresi e per diventare conformi allo spazio significante di un'inquadratura? E come non porsi delle inevitabili domande di opportunità rappresentazionale, legate ad esempio all'abuso di certi cliché figurativi, quando questi stessi cliché, magari ripresi da un'altra angolazione o con altri intenti, possono comunque garantire percorsi del

²³ Sul concetto di fotogenia nel cinema e sulla sua relativa fortuna critico/teorica si vedano, tra gli altri, J. Epstein, *Alcool et cinéma* in Id., *Écrits sur le cinéma*, Parigi, Seghers, 1975, Vol 2, pp. 210–15 (tr. it. *Alcool e cinema*, Udine, Il principe costante, 2002); C. Tognolotti, *Al cuore dell'immagine. L'idea di fotogenia nel cinema europeo degli anni Venti*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 2005; G. Pescatore (a cura di), *Fotogenia. La bellezza del cinema*, «Cinema & Cinema», n. 64, Maggio/Agosto 1992 (in modo particolare Id., *L'immagine è se stessa*, pp. 5-14).

significato più pro-duttivi (assegnando in questo caso alla desinenza «pro» di «profilmico» tutta l'estensione etimologica che le è propria: dunque non solo «davanti al» filmico, ma anche «in difesa del», «a beneficio del» filmico)?

Di immagini che puntualmente ritornano, cartoline dell'alterità, abbiamo parlato in diverse parti di questo studio. Qui possiamo aggiungere che la dimensione «mostrativa» di alcune di esse sembra il frutto di una forza magnetica di attrazione dello sguardo che, guarda caso, ha a che fare con il fascino esercitato dell'artificio. Pensiamo ad esempio alle molte inquadrature che vengono dedicate all'arte figurativa e all'architettura safavide in film come *Il fiore delle Mille e una notte*, *Plaisir d'amour en Iran* o, anche se non ce ne siamo occupati in questo studio, *Arabesque for Kenneth Anger* di Marie Menken (Usa, 1961), al profluvio di sculture di divinità che decorano i templi indiani e che puntualmente fanno capolino nei lavori di Rossellini, Pasolini, Malle, Lang, Renoir, alle riprese del teatro di marionette o delle ombre o alle rappresentazioni dell'Opera di Pechino in pellicole come *Chung Kuo - Cina*, *Lettre de Sibérie*, *Dimanche à Pékin*, *Une histoire de vent* o *Comment Yukong déplaça les montagnes* (nel cortometraggio: *Une répétition à l'Opera de Pékin*), agli acrobati che compaiono in *India Matri Bhumi*, e in altri passaggi dei già citati *Une histoire de vent*, *Dimanche à Pékin*, *Comment Yukong* (nell'episodio: *Entraînement au cirque de Pékin*) e *Chung Kuo - Cina*, alle statue del Buddha, di Shiva o di altre divinità più o meno inventate (Lang, Renoir, *Calcutta*), ai monumenti imponenti come la Grande Muraglia o – per altri versi – alle grandi dighe costruite in India, alla robotica giapponese, alle arti marziali cinesi. Nella limitata giurisdizione che possiamo assegnare ai paragoni fatti tra film tanto diversi, ci pare che tali occorrenze possano essere accomunate nel segno di un'attenzione verso le manifestazioni di valore storico-estetico-culturale che si allontanano consapevolmente dai doveri della *mimesis* (com'è peraltro tradizione per quasi tutte le espressioni culturali di quelle regioni) e/o parallelamente esaltano le forme dell'invenzione, della manipolazione, dell'artigianalità. Le moschee di Esfahan entrano nel profilmico di Pasolini e Varda (anche) per la raffinatezza decorativa delle maioliche, per i disegni ornamentali di forma geometrica (i cosiddetti *girih*) che mirano a rappresentare l'infinito, per la ricercatezza matematica delle composizioni architettoniche degli *iwān* (o delle loro nicchie ad alveare chiamate *muqarnas*), per il gusto per il calligrafico e l'arabesco, per la regolarità geometrica e astratta dei cortili o dei giardini. Ovvero per l'abilità inventiva degli artisti che le hanno costruite e decorate.

Anche mostrare formazioni rigidamente codificate come gli spettacoli teatrali e di marionette, gli esercizi funambolici dei ginnasti che sfidano la forza di gravità, le costruzioni imponenti che mettono in luce i limiti della vista, senza contare l'attenzione per le grandi masse che si accalcano in determinati luoghi per ragioni politiche o sportive o di altra natura, risponde a una tensione verso una rappresentazione che non si adagia sulla restituzione piana e vuota del dato fenomenico ma che lo scardina e lo trascende in un *di più* – la mostratività fotogenica – che non è semplicemente la ricerca del pittoresco o dell'esotico, del bello o del sorprendente, semmai – si pensi all'ironica artificialità dei soldati di terracotta di Ivens che prendono vita in *Une histoire de vent* o alla autocompiaciuta e smaccata pomposità del dittico langhiano – di quello che potremmo chiamare il «debordante», ovvero di ciò che passando dall'esaltazione del performativo artificiale o artigianale è capace di andare oltre i bordi del reale, oltre le impronte del mimetico e soprattutto oltre le inquadrature e gli inquadramenti del culturale.

Forse è in grado di spiegare meglio quest'ultima supposizione l'attenzione costante che i film modernisti dedicano alle immagini della ritualità. Riti, danze, celebrazioni, cerimonie, sacrifici, feste, rievocazioni, cortei, processioni, funzioni, liturgie, ricorrenze solenni, e chi più ne ha più ne metta, sono pane quotidiano per le macchine da presa di Malle, Marker, Pasolini, Rossellini, Renoir, Lang, Resnais.... Sono prospicenze del reale che invadono il profilmico e che il «visibile» modernista odeporico può cogliere solo per frammenti e parzialità, in quel gioco di rimandi seduttivi per innescare i quali, però, il rito fa leva guarda caso sull'ostentazione del suo profilo mostrativo e scenografico (danze, mascheramenti, movenze e gesti codificati, utilizzo di oggetti più o meno comuni, ecc..) e sul suo darsi «appositamente» al piacere della vista (e in seconda battuta degli altri sensi). È questo l'aspetto che colpisce e attrae l'obiettivo (e l'occhio) della macchina da presa, ma anche quello che rende di fatto diversi i criteri di relazione con il canonico e il ritualizzato. I «nativi», ad esempio, inscenano il rito non per ragioni esibizionistiche, ma per le funzioni sociali che una specifica comunità assegna a gesti e posture codificate. Gli antropologi o gli etnografi, portatori di sguardo «estraneo» ma professionale, si interessano al rito come sintomatica ed eclatante manifestazione di un'organizzazione dei saperi da studiare e da divulgare. I registi dei nostri film, invece, considerano la performance rituale come veicolo di «accesso» (e il simbolo) di una impenetrabilità e, da qui, il punto di riferimento per una estetica delle superfici tanto esposte quanto

inafferrabili. Cerchiamo di spiegarci meglio. È raro che le cerimonie rappresentate dalle pellicole odepotiche siano illustrate in tutta la loro estensione semantica, descritte nella loro metodicità, sviscerate nelle loro convenzionalità. Al contrario è più facile assistere a solennità tanto affascinanti quanto misteriose, durante le quali allo spettatore è preclusa la possibilità di comprendere il senso di certi gesti codificati, la funzione di certi oggetti, il ruolo di certi officianti, in una parola di afferrare i confini, i bordi, i linguaggi di quanto sta vedendo con i propri occhi ma che non riesce a decodificare con gli schemi mentali e i saperi di cui è fornito. In altre parole, nella pratica accumulante del contatto, gli aspetti culturali, sociali, valoriali, spirituali del rito, pur importanti e talvolta sviscerati dai singoli film, perdono centralità rispetto alle emozioni che suscitano in chi le osserva, accompagnate da un senso di disorientamento o di dispersività che inevitabilmente coglie chi riceve troppe sollecitazioni. Malle e Antonioni (in *Kumbha Mela*) – richiamiamo alla mente qualche caso – fanno dell'incomprensione dei riti religiosi (induisti e buddhisti) una delle marche della loro India spirituale e fantasmatica, ma anche Marker non si addentra più di tanto nelle cerimonie shintoiste giapponesi che così tanto lo affascinano, così come la filosofia di vita che soggiace agli esercizi di Tai Chi che puntualmente ci mostrano i film-maker passati dai parchi di Pechino (tutti, da Marker a Lizzani, da Antonioni a Ivens), viene tradotta in poche e frettolose asserzioni didascaliche. In questo modo si realizza una sorta di doppio movimento intrecciato: il profilmico accentua i suoi aspetti più mostrativi mentre i suoi orizzonti semantici lentamente si confondono. Si assiste a un mostrarsi per esibirsi e a un coevo esibirsi per sottrarsi. Oltre i bordi, non dimentichiamo, c'è il fuoricampo, in qualche modo l'irrapresentabile, ciò che sfugge ai desideri diegetizzanti di ogni ripresa audiovisiva. E da qui si aprono le distese discorsive del «fuori-film».

Il filmico e la messa in quadro

Anche il termine «messa in quadro» rimanda a un costrutto piuttosto artificiale e dai confini semantici molto ampi. Casetti e Di Chio definiscono la messa in quadro come «il tipo di sguardo che si getta sul mondo, la maniera in cui esso è colto dalla macchina da presa»²⁴. In poche parole circoscrive l'insieme dei processi che guidano i modi di realizzazione di un'inquadratura: la scala dei piani (e la dialettica tra campo e fuoricampo), l'angolazione della cinepresa, gli obiettivi e i filtri

²⁴ F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990, p. 124.

adoperati, gli effetti ottici e digitali, i movimenti di macchina, ma anche le dinamiche enunciazionali innescate dalle logiche narrative del punto di vista (ovvero a chi appartiene – se ad un'istanza terza e oggettiva o ad un soggetto intradiegetico – lo sguardo che viene «gettato sul mondo»). Ne consegue che anche in questo caso le nostre annotazioni non potranno che essere parziali e non potranno che concentrarsi su singoli aspetti certamente non esaustivi ma speriamo illuminanti dei processi in atto.

Un primo aspetto su cui vorremmo soffermare l'attenzione del lettore riguarda le soluzioni espressive volte a eliminare il *fondus*, a renderlo semanticamente meno importante e a staccarlo per quanto possibile dalle persone e dagli oggetti ripresi in primo piano. Il principale degli espedienti riguarda la scelta di riprendere frontalmente o con angolature a 90° lo spazio profilmico. Si sa che rappresentare uno spazio frontalmente significa ricreare un mondo regolare, geometrico e trapezoidale, formato da linee grafiche tra loro parallele o convergenti verso un'unica via di fuga. A differenza di quel che si potrebbe credere, la ripresa frontale è piuttosto rara nel cinema da quando – per usare una celebre definizione di Burch – si è passati dal Modo di Rappresentazione Primitivo al Modo di Rappresentazione Istituzionale²⁵, ovvero da quando alle riprese delle scene con un'unica inquadratura a cinepresa fissa e ripresa frontale, proprie del cosiddetto cinema dei primi tempi, si sono sostituite articolazioni discorsive fondate sulla giustapposizione di inquadrature di durata, angolazione, mobilità variabile. Il motivo di tale rarità è riconducibile proprio al carattere fortemente teatralizzante che la ripresa frontale veicola, un carattere che rimarca l'artificialità della narrazione e rallenta i processi di immedesimazione²⁶. Una seconda ragione – strettamente legata alla prima – riguarda l'illusione di profondità su cui il cinema fonda gran parte del suo fascino. La ripresa frontale, specie se si utilizzano focali corte che tendono a sfumare lo sfondo, non accentua tale attributo, semmai lo riduce, poiché schiaccia l'immagine eliminando o, meglio, non demarcando con precisione lo spessore dei volumi e la reale distanza che sussiste tra oggetti o personaggi collocati su piani spaziali diversi. Per questa ragione eminentemente percettiva la maggior parte delle inquadrature viene generalmente costruita con più o meno marcate angolazioni,

²⁵ Sul significato di «Modo di Rappresentazione Primitivo» e di quello «Istituzionale» si rimanda a N. Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Parigi, Nathan, 1990 (tr. it., *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il castoro, 2001).

²⁶ Sull'uso del piano frontale nel cinema si veda: A. Dalle Vacche, *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*, Austin, University of Texas Press, 1996.

proprio per consentire ai solidi proiettati sulla superficie bidimensionale del quadro (personaggi, oggetti, costruzioni) di segnalare la loro esatta collocazione nell'universo diegetico, il loro «spessore», la distanza che li separa dagli oggetti circostanti grazie al gioco di luci e ombre riprodotto.

Non è questa la prassi che seguono alcuni dei nostri film specie quando ricorrono ai piani frontali per rompere le abitudini percettive del verosimile, così come sono state istituite e cristallizzate dalle narrazioni tradizionali. Forse non sono tanti i titoli che utilizzano questo stratagemma livellante, ma non sono nemmeno un numero statisticamente poco probante. Troviamo riprese frontali, ad esempio, in *Il fiore delle Mille e una notte* e negli *Appunti* di Pasolini (nella collezione di inquadrature di possibili interpreti del «film da farsi»), in *Le mystère Koumiko* di Marker (le parti riprese nella stanza della ragazza) e in *Plaisir d'amour en Iran* di Varda, in *Hiroshima, mon amour*, durante i dialoghi a letto o nel locale dei due protagonisti, in *Lektionen in Finsternis* di Herzog, nelle interviste alle donne kuwaitiane, o ancora in alcuni passaggi di *Une histoire de vent* di Ivens, ad esempio quando il regista viene attorniato dai soldati di terracotta. Queste e altre occorrenze suggeriscono percorsi di messa in quadro volti da una parte – come detto – a ricercare effetti di teatralizzazione della diegesi, e dall'altra – è il caso di Pasolini – a innestare nei film riferimenti più o meno espliciti alla pittura e alle sue regole di codificazione plastica della messa in quadro.

Tuttavia, e forse non a caso, le maggiori evenienze di tale stratagemma si possono rinvenire in quelle pellicole che non prevedono un viaggio in terre straniere ma che immaginano l'Oriente da lontano (o che ricostruiscono le radici orientali del proprio passato) e che qui convochiamo in virtù del fatto che rispecchiano, invertendone le figure, certi orizzonti di senso presenti nei film di viaggi. Ci si riferisce ad esempio a *La Chinoise* di Godard (o all'episodio godardiano di *Loin du Vietnam*), ai film di Parajanov (*Sayat Nova*, *Ashik Kerib*), ai *footage* rimaneggiati di Gianikian e Lucchi (si vedano *Immagini d'Oriente – Tourisme Vandale* o *Dal Polo all'Equatore*), a certi quadri statici di Straub e Huillet, alle sperimentazioni di Carmelo Bene (la *Salomé*), agli esperimenti di videoarte di Bill Viola (*Hatsu-Yume* e *I Do Not Know What It Is I Am Like*). Forse è derubricabile a semplice coincidenza, ma è comunque utile notare che tale ricorrenza di piani frontali nei film sopra citati – in parte derivante dall'impossibilità di documentare l'«altro» *de visu* e dunque dal disinteresse a predisporre le riprese affinché sappiano gestire le sollecitazioni caotiche del mondano – accentua una volta

ancora il carattere artificiale del dispositivo cinematografico e dunque della rappresentazione dell'alterità. Parajanov, come Pasolini d'altronde, definisce la messa in quadro dei suoi film secondo priorità di ordine pittorico-figurativo, di una pittura che però guarda all'est degli Urali dove – fatte salve le specificità culturali di ogni regione asiatica – tendenzialmente non si pratica l'illusione della tridimensionalità di scuola rinascimentale, bensì altre forme di organizzazione degli spazi e dei volumi che spesso prevedono punti di osservazione prospettica frontali o multifocali. C'è anche chi è interessato a usare i piani frontali per ragioni di lotta alle istituzioni cinematografiche (Godard), chi per accentuare il carattere sardonico della propria recitazione (Bene), chi per produrre effetti di straniamento volti a una migliore consapevolezza dei processi sociali (Straub), chi infine per scomporre la temporalità e il suo fluire apparentemente naturale a 24 fotogrammi al secondo (si pensi all'uso del ralenti associato a piani fissi in Viola o Gianikian/Lucchi).

L'evidenza dell'artificialità prospettica usata per disinnescare l'arbitrarietà del naturalismo cinematografico e narrativo – dunque per costruire le seduzioni orientaliste secondo altri baricentri significanti – guida altre pratiche della messa in quadro, come ad esempio quelle che contraddistinguono *India Song*, un altro film girato in Europa e non in India che convochiamo come metro di paragone e di proiezione di certe dinamiche rappresentazionali.. Come ricorderà chi ha visto il film, la maggior parte delle inquadrature dell'opera durassiana sono tra loro pressoché identiche per posizione della macchina da presa nello spazio profilmico e per angolazione di ripresa. Mostrano uno scorcio della grande sala del palazzo dove si svolgono le feste, i balli, i corteggiamenti e le avventure romantiche della protagonista Anne-Marie Stretter. Quel che vediamo del salone è il tappeto, il pianoforte, la parete in cui è stato collocato un grande specchio a muro. Grazie alla specchiera, si viene a costituire un gioco di riflessi che ci consente di vedere una parte dell'universo diegetico idealmente precluso all'occhio della macchina da presa.

Oltre al determinarsi di una sofisticata articolazione delle dinamiche tra campo e fuoricampo, qui aggiungiamo un'altra considerazione legata ancora una volta alla virtualità della profondità di campo che tale stratagemma impone. Se si osserva con attenzione l'evenienza espressiva qui rammentata, si noterà che l'angolazione della macchina da presa (a 45°), il taglio dell'inquadratura che non mostra la parte superiore della specchiera e la collocazione degli oggetti nel salone (il tappeto, in modo particolare e altri arredi come il lampadario) fanno sì che l'immagine che si costruisce sulla

superficie dello specchio appaia – da un punto di vista prospettico – come la naturale prosecuzione dello spazio diegetico che essa riflette. Non cambiano, infatti, la direzione e il senso dei punti di fuga dell'inquadratura. Così facendo, se non ci si pone la dovuta attenzione, si potrebbe persino pensare di osservare non una parete a specchio, ma una porta aperta verso una stanza adiacente e arredata con il medesimo gusto coloniale. Soltanto la presenza (sporadica) dei personaggi che vi si riflettono smaschera il *trompe-l'œil* creato da Duras. Sarà facile così anche constatare che il «trucco» adottato dalla regista e scrittrice francese mira da una parte a smascherare la natura convenzionale dell'illusione prospettica, dall'altra a costruire uno spazio diegetico del tutto virtuale dove la visione di un mondo adiacente a quello dei personaggi (uno spazio «altro», una via di fuga, una dimensione abitabile per il nativo?) non è altro che il riflesso del proprio limitato, soffocante e falsificante modo di osservare il reale. L'effetto ricercato è simile a quello ottenuto dall'inquadratura frontale: nascondere il *fondus*, creare barriere di artificialità che occludono un'auspicabile, ma impossibile, profondità di sguardo sulle realtà altre.

La volontà di rompere con le convenzioni con cui abitualmente si allestiscono le inquadrature si trova infine in alcune forme di manipolazione dell'immagine su cui non ci siamo ancora soffermati. Ci riferiamo a quelle soluzioni ottiche, elettroniche o digitali che mirano ad alterare la proprietà di calco del dispositivo cinematografico accentuando i caratteri astratti, stilizzati o sintetici delle inquadrature: sovrimpressioni, meccanismi di saturazione dei colori, sotto/sovrapposizione della pellicola, fuori-fuoco (*flou*), montaggi a pezzi brevissimi di riprese con movimenti di macchina convulsi e irregolari, filtri, lenti deformanti e così via. Si tratta di occorrenze che per ovvie ragioni di radicalità sintattica si ritrovano principalmente nei film più sperimentali e/o antinarrativi tra quelli di cui ci occupiamo, dove cioè l'ordine discorsivo del racconto non segue le circonvoluzioni evenemenziali di un gruppo di personaggi (o di un viaggiatore facilmente individuabile), disperdendosi, viceversa, in una sinfonia di sollecitazioni visive e sonore dall'impatto sbalorditivo. Pensiamo ad esempio a titoli come *Vieni dolce morte (dell'ego)* di Paolo Brunatto, dove il viaggio in Turchia, Iran, Afghanistan, Pakistan, India e Nepal del regista dai natali parigini, compiuto insieme a una variopinta compagnia di amici, si traduce in un moto iconico incessante, senza audio sincrono, ma con un montaggio sincopato e a pezzi brevissimi, dei movimenti di macchina continui e disturbanti e delle sovrimpressioni ottiche continue tali da rendere quasi impossibile la decodifica

del senso delle immagini e la tracciabilità geografica del viaggio stesso; pensiamo ai già citati lavori di Bill Viola, ai flou di certe inquadrature di *Hatsu-Yume* o alle riprese – sempre nella medesima videoinstallazione – di superfici liquide in movimento; pensiamo ai movimenti rapidissimi della videocamera di Marie Menken in *Arabesque for Kenneth Anger*, ai fotogrammi della guerra in Vietnam corrotti da disegni, strisce, bruciature in *Loin du Vietnam*, al *footage* rielaborato da Gianikian-Lucchi e così via.

Tra tutti i cineasti menzionati manca quello che più di tutti ha fatto ampio uso di tali stratagemmi di corruzione della corretta composizione del quadro. Il pensiero va ovviamente al lavoro di Chris Marker. Se si guarda a film come *Sans soleil* o a *Level Five* (solo per restare ai suoi film più recenti girati in Giappone) non si possono non notare le continue interferenze elettroniche, il rincorrersi di immagini televisive degradate, gli schermi basculanti che ospitano visioni distopiche di altri media, le immagini sintetiche elaborate dai computer, le animazioni amatoriali, le fotografie o i materiali di repertorio rielaborati non in funzione testimoniale ma come filtri e barriere di un'amnesia collettiva (si vedano ad esempio gli episodi bellici avvenuti a Okinawa e narrati alla fine di *Sans soleil*). Chi ha visto quest'ultimo film sa che l'esempio più emblematico di tale procedimento di rimozione delle tracce del reale (o di loro trasfigurazione in parvenze prive di immediata comprensibilità) è il sintetizzatore elettronico ideato da Hayao Yamaneko, e chiamato «La Zona» in omaggio al film *Stalker* di Andrej Tarkovskij. La macchina costruita dal videoartista giapponese – ecco forse il primo nativo che parla non con le parole ma con la manipolazione delle immagini, senza dover utilizzare la lingua dell'autorità etnocentrica, ma adoperando una sorta di linguaggio transnazionale e transcodiale – sofistica *frames* precedentemente impressionati su pellicola (ad esempio le manifestazioni di protesta per la costruzione di un aeroporto negli anni Sessanta), saturando i colori, trasfigurando i volumi, alterando i rapporti cromatici, eliminando progressivamente tutti i legami analogici che la vecchia immagine aveva con la realtà, così statuendosi, come direbbe Bertetto, quale «copia differenziale di una copia differenziale senza originale»²⁷.

Ricorda Ivelise Perniola:

²⁷ P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007.

L'immagine elettronica permette l'ubiquità e la relativizzazione dell'avvenimento storico. Un'immagine deformata acquista un nuovo significato. [...] La Zona di Yamaneko (al pari della Zona di *Stalker*) è un non-luogo privo delle dimensioni spazio-temporali e la cui penetrazione implica l'impossibilità del ritorno; le immagini risucchiate dalla Zona non potranno più tornare a essere immagini storicamente significanti. [...] La Zona tecnologica di Yamaneko in un primo momento uccide le immagini per poi riportarle in vita sotto altre spoglie²⁸.

Il risultato di tale procedimento è interessante dal nostro punto di vista perché fa implodere dall'interno il concetto di artificialità su cui stiamo ragionando. Nelle immagini prodotte da «La Zona» a ben vedere restano intatte certe caratteristiche proprie della messa in quadro (la distanza della cinecamera dall'oggetto raffigurato, la disposizione dei volumi e delle linee grafiche dentro il perimetro rettangolare dell'inquadratura, l'angolazione di ripresa), eppure l'immagine perde ogni tratto referenziale, ogni ipotesi di calco, ogni riconoscibilità netta. È un'immagine che allude, lambisce, blandisce. Come dice Sandor Krasna tramite le sue lettere «[les images] se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible». Parafrasando il tutto con le parole di Jenkins (opportunamente citato anche da Perniola)

Dal momento che è impossibile riconciliare lo "status" realistico dell'immagine con il suo fluttuante "status" nel tempo, Marker solleva un attacco incessante contro questo realismo, sottolineando che ciò con cui si ha a che fare sono solo le apparenze²⁹.

La recitazione

Un altro espediente per esibire la finzione cinematografica coinvolge il più delicato tra gli ambiti della significazione orientalista: l'assegnazione della voce dell'«altro». Anche in questo caso un carotaggio etimologico ci aiuta a comprendere il perimetro teorico dentro cui ci muoviamo. Com'è noto, «recitare» deriva dall'omologa parola latina che significa «rifare l'appello delle persone citate in tribunale»³⁰. La provenienza giuridica del termine innesca un sottotesto simbolico particolarmente adatto ai discorsi di pertinenza postcoloniale: appellare significa convocare per accusare o, volendo, per chiedere aiuto, testimonianza o informazioni da parte di un'autorità nei confronti di un subalterno (almeno sul piano dei ruoli sociali dentro il processo); appellare è anche un modo per assegnare – surrettiziamente e senza possibilità di scelta, come fanno i genitori con i figli – un nome,

²⁸ I. Perniola, *Chris Marker o del film saggio*, Torino, Lindau, 2003, pp. 173-174.

²⁹ Steve Jenkins, *Sans Soleil (Sunless)*, «Monthly Film Bulletin», n. 606, luglio 1984, p. 195 (anche in Perniola, *op. cit.*, p. 175).

³⁰ La definizione è tratta dal DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, curato da Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli per l'editore Zanichelli. Edizione consultata: 2a (1999).

un'identità, nel senso che vi infonde Francesco Remotti, ovvero quello di mitizzare un costrutto che non esiste in natura, dunque fittizio³¹. Recitare può dunque essere considerato sia come un modo per convocare l'«altro» nel tribunale del sé sia per appellarsi, per infondergli una riconoscibilità che è perimetrata secondo i voleri e i paradigmi del nominante.

Già dal significato etimologico della parola si può desumere il motivo per il quale è utile problematizzare le pratiche dell'«interpretazione» (altro termine gravido di ripercussioni simboliche), come fanno alcuni dei nostri film: perché consente di mettere in questione il grado di artificialità stessa del costrutto, domandandosi ancora una volta se sono gli orizzonti della *mimesis* che s'intendono perseguire o se invece si vuole dialogare con la realtà su piani concettuali o secondo pragmatiche più complesse e articolate. Si pensi all'operazione portata avanti da Pasolini in *Il fiore delle Mille e una notte*. Quasi tutti gli attori scelti dal cineasta sono di origine italiana, hanno poca esperienza davanti alla macchina da presa o sono addirittura dei non professionisti. Persino Ninetto Davoli e Sergio Citti, che hanno recitato in diverse pellicole di Pasolini, non nascondono nella loro fisicità e nel modo di recitare le origini borgatara e una carriera attoriale sicuramente lontana da accademie, scuole di recitazione o corsi di dizione. Come già fatto in molte altre opere, il regista di Casarsa non si avvale della registrazione sincrona del suono ma preferisce far doppiare i suoi attori in fase di postproduzione. Egli però non sceglie, come sarebbe stato lecito attendersi, dei doppiatori professionisti (attori capaci di «ripulire» in cabina di doppiaggio le imprecisioni della recitazione al *tourmage*), bensì degli altri attori non professionisti che possiedono un marcato accento meridionale (italiano). Si arriva pertanto al paradosso di avere personaggi di finzione di origini mediorientali (indiani, persiani, arabi, maghrebini...) interpretati da attori di origini italiane (o di nazionalità italiana ma origini eritree come nel caso di Ines Pellegrini, interprete di Zumurrud), a loro volta doppiati da non professionisti italiani che parlano con una marcata inflessione siciliana, partenopea o pugliese. La lingua del nativo, come direbbe Chow, viene silenziata non una ma due volte da filtri linguistici che ne sanciscono, di fatto, l'intraducibilità e che accentuano, se mai ce ne fosse ancora bisogno, la rimozione dai campi discorsivi pasoliniani della materialità dell'«altro». Tuttavia, quel recitare con voci dalle marcate cadenze dialettali, dalle costruzioni grammaticali gergali, dalle sonorità cacofoniche (se applicate ai personaggi del corpus letterario de *Le mille e una notte*),

³¹ Cfr. F. Remotti, *L'ossessione identitaria*, Bari, Laterza, 2010.

produce una sorta di cortocircuito acustico che sfrutta l'esibizione dell'inverosimiglianza linguistica per rimarcare i processi di esclusione e marginalizzazione che hanno coinvolto i subalterni. La scelta dei dialetti dell'Italia meridionale risponde, infatti, a una convinzione più volte espressa da Pasolini, tanto nei suoi libri quanto nei suoi film, secondo la quale esisterebbe un'unità di destini sociali, economici e politici tra gli strati più poveri e culturalmente arretrati del nostro paese (i contadini del sud, i sottoproletari urbani) e le popolazioni del cosiddetto Terzo Mondo³². In questo modo, far parlare i personaggi di una celebre raccolta di racconti orientalista, ambientata in un Oriente magico e sensuale, con la voce dei «subalterni» italiani (almeno dal punto di vista economico) significa inoculare un sottotesto politico all'interno di un film che intende ricordare indirettamente agli spettatori italiani (ed europei) la condizione marginalizzata e povera degli attuali abitanti dell'Iran, dell'India, dello Yemen. Anche l'attenzione quasi morbosa che la macchina da presa rivolge ai corpi degli uomini e delle donne che interpretano i vari Nur-er-Din, Shahzamàn, Buldùr, Aziz, Barsum, Dùnya, le loro nudità esposte, le accentuate fisionomie etniche dei loro volti o delle loro silhouette, lungi dal voler rispondere a una logica mimetica o al rispetto filologico che si deve a un testo letterario così importante e noto, rappresentano l'ennesima forzatura fatta da Pasolini rispetto alla tradizione orientalista alla ricerca di corporature che possano ricordare, almeno parzialmente, l'«imperfezione» estetica delle masse lavoratrici o quella delle popolazioni indigenti del Terzo Mondo. Non facendole «interpretare» a esponenti di quelle stesse popolazioni – forse per evitare l'effetto retorico e straziante dell'immagine crudele ed esibita (si pensi alle inquadrature dei lebbrosi presenti negli *Appunti* o in altri documentari coevi come *Calcutta* di Malle) – ma ad attori di origine italiana.

Un bel gioco di aporie, quello realizzato da Pasolini, non c'è dubbio. Altri però ne esistono di simile fattura in altre pellicole odeporiche. Si pensi – riprendendo quanto già detto nel capitolo sulla *voice over* – a quanto avviene in *The Saga of Anatahan* dove le voci dei nativi – i giapponesi – sono coperte e silenziate dalla voce extradiegetica di Sternberg che parla in inglese e non si preoccupa di doppiare, o tradurre, o sottotitolare i dialoghi in *nihongo*; oppure a *India Matri Bhumi* di Rossellini, nel quale le voci dei personaggi indiani sono inascoltabili (non udibili e se udibili, non sottotitolate),

³² Per una trattazione dell'argomento si rimanda a L. Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, Roma, Bruno Mondadori, 2007; G. Trento, *Pasolini e l'Africa, l'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.

anch'esse «coperte» o parafrasate da commenti extradiegetici recitati (in italiano) da attori immigrati dal percepibile accento straniero. Questi ultimi non sono altro che veicoli traduttivi che danno voce, anzi che «interpretano» i pensieri, le emozioni, i sentimenti, le convinzioni dei personaggi di finzione, in una specie di flusso di coscienza tradotto in una lingua allogena. Si pensi anche a *Le mystère Koumiko* dove la bella protagonista del film di Marker è di fatto «costretta» a parlare con il regista in un francese stentato, con una fortissima inflessione giapponese, a tratti incomprensibile, esprimendosi nella seconda parte del film attraverso il filtro di un magnetofono sul quale ha registrato le risposte alle domande poste dal regista prima di ritornare in Francia, dunque non in suono sincrono ma appoggiandosi all'ennesimo mezzo traduttivo, questa volta di natura tecnologica. Si pensi anche a Ivens che traduce in francese – sempre attraverso una voce di commento over – solo alcune parti dei dialoghi tra cinesi registrati in *Comment Yukong*, a *Sans soleil* (la voce femminile che recita le lettere scritte da un cameraman che riporta impressioni di viaggio), all'attrice Thérèse Liotard che è voce di commento di *Plaisir d'amour*, ma anche personaggio principale del film di cui il cortometraggio è costola, vale a dire *L'une chante et l'autre pas* di Agnès Varda, dunque statuendosi come voce non tanto extradiegetica, nel senso classico del termine, bensì che proviene da un al di là diegetico appartenente (anche) a un altro mondo di finzione.

L'insieme delle situazioni citate – pur nelle peculiarità che sono loro proprie – ci racconta di un'oggettiva difficoltà nel dar voce all'alterità che non si risolve però in una semplice volontà di silenziare le soggettività e i linguaggi del nativo, come capita a molte opere di orientalismo più smaccato³³, bensì in una sostanziale messa in rilievo dei filtri traduttivi e della loro natura finzionalizzante.

Lo sguardo ai margini

La breve disamina compiuta all'interno di alcuni luoghi della significazione filmica ha trovato conferme a quel rincorrersi di cortocircuiti che l'esperienza odeporea di questa stagione dimostra di voler e saper innescare. L'ambiguità del segno, propria della sintassi «modernista» e «autorale» lungi

³³ Si rammenti, solo per citare un esempio più vicino, il dittico di Lang sul quale posiamo una certa attenzione in questo capitolo. Lì i personaggi di origine indiana (il maharajah, il fratello, Seetha, la sua aiutante) sono interpretati da attori per lo più di origine tedesca, o comunque europea (francesi, italiani, inglesi), impegnati a recitare le loro parti in commedia prevalentemente in tedesco.

dal favorire una fruizione meditata, più consapevole e impegnata degli artefatti dell'alterità, contribuisce a erigere barriere e schermi alterando le «giuste distanze» necessarie alla «messa in fase» della finzializzazione. Le voci, lungi dal comunicare una riflessione ponderata sulle posizioni degli attori in campo e sulla forza degli enunciati «orientalisti» di cui sono produttori, si accumulano, si stordiscono, si ri-traducono, si recitano addosso. Le dinamiche della finzializzazione riproducono scarti, disagi, *dépaysement*.

Informata da questa luce, la sequenza di *Der Tiger von Eschnapur* citata a inizio di paragrafo assume – forse per un esibizionismo orientalista che tende al parossismo – altri tratti paradigmatici che possono aiutarci ad avviare il ragionamento verso la sua conclusione. Prima di commentarla una seconda volta occorre ricordare, però, che in un passaggio precedente a quello descritto, Harald aveva scoperto che Seetha (pur non senza saperlo e poi senza volerlo ammettere) poteva vantare origini europee, irlandesi per la precisione³⁴. La scelta narrativa di Lang, volta forse a rendere meno destabilizzante per lo spettatore europeo l'attrazione e poi la successiva relazione tra i due protagonisti, ha una conseguenza di non poco conto per il nostro discorso. Seetha, infatti, rappresenta la massima espressione dell'orientalismo più smaccato, è la danzatrice dai sette e più veli, dalle carni esposte, dalle movenze esplicitamente sensuali, la donna sinuosa che lusinga e seduce, il veicolo di conduzione al sacro e al divino indiano, venerata dagli uomini del tempio e fonte di desiderio per il principe, sua ragione di vita e di morte, punto cruciale negli intrighi di palazzo. Il suo essere proiezione di una bellezza in tutto e per tutto occidentale (Debra Piaget, l'attrice che interpreta Seetha, è peraltro un'interprete di nazionalità americana), come la pelle chiara, gli occhi verdi e i tratti somatici ostentano senza il bisogno di troppe dimostrazioni, ricorda allo spettatore – il solo a conoscere le sue origini, oltre alla ragazza stessa e all'architetto tedesco – l'arbitrarietà del costrutto orientalista, la sua falsificazione esibita, la sua finzione denudata.

³⁴ Seetha e Harald sono soli nelle stanze della promessa sposa di Chandra. La ragazza, che sa suonare e ballare, esegue con uno strumento a corde (senza saperlo) un brano di origini irlandesi che il padre le aveva insegnato. Di quest'ultimo lei non ricorda quasi più nulla, perché è morto quando era ancora bambina. Conserva, come suo unico ricordo, un suo strumento musicale che Harald scopre essere una chitarra classica, vergata da una dedica e una data scritte in inglese. La scoperta spinge Harald a dubitare delle reali origini della ragazza e a ipotizzare che sia in realtà nata in Europa. I capelli lisci e corvini, gli occhi chiari, i lineamenti rotondi supportano questa teoria: la sua femminilità è molto lontana da quella indiana. Seetha, nondimeno, è indecisa, non ricorda il proprio passato, sente di appartenere comunque alla cultura e alla società che l'ha cresciuta. Si noti che qui Lang lavora con uno stereotipo piuttosto comune: si pensi ad esempio al testo di Rudyard Kipling *Kim* (e alla raccolta di racconti *The Jungle Book*).

Lo stratagemma narrativo getta, come si diceva, un'altra luce sui giochi seduttivi di cui ci occupiamo. Se in prima battuta colui che poteva rappresentare il doppio intradiegetico dello spettatore occidentale era Harald, capitato nella «grotta platonica» per sbaglio, il solo voyeur che osserva il rito senza farsi notare da alcuno (proprio come chi sta seduto comodamente in sala), in seconda battuta occorre ammettere che anche Seetha può diventare veicolo di immedesimazione o di incarnazione di un'autorità che, per dirla con Chow, agisce al posto dell'«altro» «recitando o fingendo come lo sguardo fisso imperialista». Seetha, in altre parole, sostituisce l'«altro» con il «sé». Harald, infatti, finisce per spiare e lasciarsi sedurre non più dalla massima espressione della diversità etnica, ma dalla massima espressione dell'identità etnica che, nondimeno, recita la diversità (l'europea Seetha che «fa come se fosse» indiana). Quanto qui esposto è un passaggio del ragionamento fondamentale perché ricapitola, in qualche modo, il senso dei discorsi già elaborati sugli stereotipi e i malintesi su un versante, e sulle finzioni della narrazione, sull'«altro»³⁵. La nostra ipotesi di lavoro è che come Harald, anche i registi modernisti che viaggiano in Asia – specie quelli che si trovano senza preavviso dentro spettacoli dell'alterità che non capiscono, non sanno decodificare o non tollerano – ricercano, elaborano e si affezionano ai meccanismi di esibizione del sé europeo (alle tante Seetha che si possono rintracciare nei discorsi elaborati e nelle sintassi adottate). Le strategie retoriche di indebolimento o destabilizzazione del racconto, l'uso extra-extradiegetico delle voci di commento così come i dispositivi di esplicitazione dei gradi finzionali sono, infatti, alcuni dei molti modi che i cineasti modernisti dispongono per far assomigliare il sé europeo (il proprio modo di raccontare e di vedere in viaggio) ai profili dell'«altro» e dell'«alterità», opacizzandone i segni della rappresentazione. Sotto certi punti di vista, mentre credono/sostengono

³⁵ Ricordo, in nota, che anche in *Das Indische Grabmal* c'è una sequenza simile a quella che stiamo commentando, dove però è la stessa Seetha a rischiare la vita. Il principe Chandra ha chiesto aiuto al sacerdote del Tempio per verificare quali sentimenti la donna nutre nei confronti dell'architetto europeo e per capire se è degna di sposarlo. Il religioso di tutta risposta propone al maharajah di sottoporla al giudizio della Dea, inscenando un rituale dal quale nessuna persona prima di lei è uscita viva: una danza davanti a un cobra. Nello stesso luogo sacro dove si erano già svolti gli altri riti, Seetha inscena una nuova danza, questa volta ricoperta soltanto da tre conchiglie collocate strategicamente in modo da nascondere alla vista i seni e l'apparato genitale. Il suo corpo quasi nudo «dialoga» con un serpente palesemente artificiale, incantato – è il caso di dirlo – dalla carica erotica che la donna infonde all'esercizio coreutico, fin quando un'altra esitazione rischia di farla soccombere definitivamente. La ballerina si ferma, rivela – sbarrando gli occhi – una paura sin lì mascherata bene, il rettile si avvicina minaccioso e cerca di avventarsi sul suo giovane corpo non fosse ucciso da un masso scagliatogli addosso da Chandra, che decide di profanare il rito pur di salvare la sua amata, innescando una serie di conseguenze che decideranno, in breve tempo, le sorti dei protagonisti.

di vedere e raffigurare l'«alterità», vedono e raffigurano gli spazi e le espressioni del sé nell'«alterità». Come Harald in Seetha. Come lo spettatore in Harald e in Seetha.

Questa predisposizione produce una serie di conseguenze una volta ancora ambivalenti, ma produttive. All'interno di questa specie di dispositivo panottico che centripeta gli sguardi etnografici invece di renderli centrifughi, i nativi, gli altri veri, gli indigeni si trovano marginalizzati dalla narrazione, non nel senso di definitivamente esclusi, ma nel senso letterale di collocati ai margini, posti in un luogo che, però, può essere anche un altro punto di osservazione e di voyeurismo. Come Chandra, come il fratello Ramigani, come i custodi del tempio che osservano Seetha ballare e ne giudicano la bravura, per molti versi anche gli indigeni mostrati nei film odepotici, pur continuando a tacere, ovvero a restare i subalterni senza parola di cui ci ha parlato così a lungo Spivak, diventano anch'essi, a loro volta, spettatori del gioco seduttivo e orientalista che esiste tra autorità etnografica e reificazione filmica. Se dovessimo usare una definizione dal sapore retorico, essa suonerebbe così: mentre l'europeo spia l'europeo che esibisce se stesso imitando e recitando l'«altro», l'«altro» – ai margini del quadro, inafferrabile – può osservare, guardare, divertirsi, offendersi e soprattutto decidere se la *mimicry* è più o meno riuscita e reagire di conseguenza. Può anche osservare – perché questa è una delle caratteristiche del modernismo autoriale – l'europeo che mette in scena e interroga la propria «crisi» di sguardo, di prospettive, di culture, sottoponendosi alla possibilità, come si sosteneva a inizio del nostro lavoro, di subire, per dirla con Certeau, l'incursione da parte dei nomadi (nomadi nativi, peraltro, una bella aporia) oppure, per dirla con Bell, la «furia contro l'ordine», un certo «ordine» statutario che invocano (come nei confronti di una dea) e autorappresentano. Si ricorderà – ed è una determinazione che non ci sembra casuale in questo discorso – che l'ingresso al tempio in *Der Tiger von Eschnapur* è espressamente vietato agli europei. Ne consegue che la presenza dell'europea Seetha al centro del palcoscenico, protagonista assoluta del rito, incarnazione stessa della divinità che è al suo fianco, si fa simbolo di una trasgressione che da una parte svuota il senso stesso del rito (l'incapacità di rappresentarlo come abbiamo scritto poco sopra) e che dall'altra mette paradossalmente nelle mani dell'«altro» la decisione – una volta acquisita consapevolezza della violazione della regola – di condannare a morte (simbolicamente s'intende) l'autorità etnografica che si è autoimposta nello spazio adibito al culto dell'indigeno.

Portando fino al punto di non ritorno questo processo logico, potremmo dire che il gioco del «come se», del «far finta di» finzionale trasforma il nativo in un terzo incomodo, un soggetto dell'immaginario che incarna, come direbbe Eco, «l'insieme di tutte le interpretazioni possibili», specialmente quelle non ancora previste aggiungiamo noi³⁶, trasformandolo in una sorta di spettAttore che – pur nel silenzio – potrebbe, almeno potenzialmente, rompere le convenzioni, staccare la spina alla finzione, dimostrare che l'alterità è tale solo se non esiste «messa in fase», se non c'è «scostamento minimo», se non esiste «giusta distanza». Da questo punto di vista la sequenza della Tea Room di *Hiroshima, mon amour* è ancora più emblematica. Come si ricorderà, in questo passaggio del film, l'architetto giapponese si rivolge all'attrice «interpretando» il ruolo del soldato tedesco con cui la donna ha avuto una relazione clandestina. «Quando sei nella cantina, io sono morto?» le dice e lei ribatte poco dopo: «Ti chiamo piano!». «Ma io sono morto». In questo momento, la distanza tra i due non potrebbe essere più prossima e insieme più ampia, la «messa in fase» più perfetta e insieme più fragile. Il motivo è presto detto. L'«altro» giapponese, parlando «come se» fosse il soldato tedesco morto molti anni prima, si mette nei panni di un «altro» familiare – francesi e tedeschi condividono una storia di conflitti ma anche di grandi alleanze – in modi non difforni rispetto a quanto avveniva per il rapporto tra Seetha e Harald. Aggiungiamo che l'architetto non si «limita» a parlare con la lingua dello straniero, come fanno ad esempio la Kumiko di Marker o i personaggi doppiati di Pasolini o Rossellini, ma addirittura parla il francese che parlava il soldato tedesco durante la relazione clandestina con la ragazza francese. Un disegno traduttivo escheriano dove si distendono vie di fuga apparenti: l'«altro» che interpreta l'«altro» che assomiglia al «sé» (*Hiroshima*), il «sé» che non sa di interpretare l'«altro» per piacere a un altro «se» (*Der Tiger*), il «sé» (Aziz) che chiede a un proprio doppio (Aziza) le istruzioni per interpretare un «altro da sé» e conquistare un altro simbolo di alterità (Budùr).

Ci rendiamo conto che non si può far confluire la complessità e l'eterogeneità dei processi in atto nelle tracce significanti che si possono individuare in poche sequenze filmiche per quanto

³⁶ Si pensi, a tal proposito, al modo con cui Marker descrive Kumiko durante le prime battute del suo film, ovviamente attraverso il commento in *voice-over*: «Koumiko n'est pas la Japonaise modèle, à supposer que cet animal existe. Ni la femme modèle, ni la femme moderne. Ce n'est pas un cas. Ce n'est pas une cause. Ce n'est pas une classe. Ce n'est pas une race. Elle ne ressemble guère aux autres femmes, ou plus exactement elle ne ressemble qu'à celles qui ne ressemblent guère aux autres femmes». Kumiko è la donna di tutte le interpretazioni possibili, nessuna esclusa, proprio perché sfugge alle definizioni, perché è una donna che assomiglia proprio a quelle donne che non assomigliano ad altre donne.

paradigmatiche e funzionali esse possano apparire ai nostri occhi. Non si tratta, beninteso, delle sole occorrenze che si potevano scegliere. Un'altra che vale la pena ricordare, perché speculare a quella appena commentata, proviene da *Chung Kuo - Cina* di Michelangelo Antonioni. Il regista ferrarese, insieme alla sua troupe, è nello Henan. In uno dei suoi trasferimenti decide di entrare, senza preavviso, in un villaggio di montagna. Sembra disabitato. Poi si affaccia il capo villaggio che in un primo tempo cerca di non fare entrare gli stranieri e, in seconda battuta, evidentemente convinto dalle guide cinesi che accompagnano il regista, decide di scortarli in una visita inizialmente improvvisata poi, poco per volta, sempre più istituzionale. La voce narrante racconta allo spettatore che il capo villaggio ha chiesto ai suoi concittadini, in particolare agli anziani e alle donne mal vestite, di chiudersi in casa per non offrire un cattivo spettacolo di sé. Sul ciglio delle abitazioni invece, alcuni ragazzi e ragazze, molti bambini e qualche adulto, osservano il passaggio della troupe. La macchina da presa cattura le loro espressioni incuriosite e perplesse. Intanto gli abitanti si raccolgono ordinatamente ai bordi della strada principale del villaggio, come se assistessero a una sfilata, a una processione. La *voice-over* licenzia un commento che merita riprendere e a nostra volta commentare:

Questi cinesi non hanno mai visto un occidentale. Ora cominciano ad affacciarsi sulle soglie sorpresi, intimoriti, curiosi. Non resistono alla tentazione di tornare a guardare. Continuiamo a filmarli, ma presto ci accorgiamo che gli stranieri, i diversi, siamo noi. Al di qua della macchina da presa restiamo per loro come oggetti sconosciuti e forse per loro anche un po' ridicoli. È un colpo duro per il nostro orgoglio di europei. Per un quarto dell'umanità siamo così sconosciuti da incutere timore. I nostri occhi sono tondi, i capelli ricci, i nasi lunghi e ossuti, la pelle sbiadita, i gesti stravaganti, le fogge dei vestiti goffi. Sono spaventati ma cortesi. Temono di offenderci anche fuggendo. E perciò esitano. Restano finché possono davanti alla macchina da presa, impietriti ma immobili. E così per tutto il tempo della nostra irruzione nel paesino montanaro, ci troviamo davanti ad una galleria di visi attoniti ma non leggiamo mai ostilità nelle loro espressioni.

Al netto delle formule essenzializzanti, la voce narrante riproduce un cortocircuito simile a quello realizzato dalle immagini lambiccanti di Lang. Mentre la troupe europea osserva e registra con la cinepresa i volti dei montanari, il flusso di coscienza del narratore finisce per concentrarsi a descrivere non gli altrui, ma i propri tratti somatici, le proprie caratteristiche fisiche. Capovolge gli schemi per gestire un duplice sentimento di malessere: quello di sentirsi osservato, valutato, giudicato, considerato straniero o pittoresco alla stregua di un animale dello zoo; quello di vedere la realtà reagire e finzionalizzarsi innanzi al suo improvviso tentativo d'interazione. Anche in questo

caso, come con la danza di Seetha, l'autorità etnografica si colloca al centro della rappresentazione (al centro della strada e dei luoghi pubblici del villaggio), attirando sguardi e maldicenze. Sebbene abbia in mano lo strumento che trasforma gli equilibri in disequilibri (la macchina da presa come corpo danzante e seducente), la sua esposizione stabilisce una debolezza (e non solo una forza), proprio perché il suo posizionarsi all'interno di una determinata realtà è arbitrario alla radice. È esposto, raziabile. Come Malle in *Inde Fantôme*. Tra le prime parole di commento ecco cosa dice:

Siamo venuti per vederli e sono loro che guardano noi. Allora abbiamo preferito filmarli tali come erano, con i loro immensi e molteplici occhi voltati verso di noi, voltati verso l'occhio unico della macchina da presa. Abbiamo deciso di filmare tutti questi sguardi e di farne il motivo del nostro viaggio.

E poco oltre, durante le riprese di un matrimonio aggiunge:

Ci avviciniamo e tutto si ferma. [...] E una volta di più ci osservano. I ruoli si sono capovolti: siamo noi che siamo diventati lo spettacolo e loro gli spettatori

Una volta ancora la realtà si finzionalizza, diventando inafferrabile, lontana, irriducibile al desiderio di realismo dei cineasti. Un altro modo per finzionalizzarsi – ancora una volta speculare ma collimante con i casi segnalati prima – è quello di accentuare l'indifferenza, di sottolineare la propria irriducibilità allo sguardo del visitatore. È quanto capita a Pasolini (o almeno è quanto egli crede che capiti) quando si inabissa in mezzo ai ragazzetti indiani o arabi, non lesinando commenti che attestano un imbarazzo, forse diverso da quelli di Malle e Antonioni, ma analogo ai precedenti perché rimarca e attesta la propria presenza inutile o ingombrante o disagiata.

Gli ebrei sono inutilizzabili. E poi vedi le facce degli arabi. Sono facce in cui non è passata assolutamente la predicazione di Cristo. Sono facce precristiane, pagane, indifferenti, allegre, animalesche.

E poco oltre:

Queste immagini parlano da sole [...] Come vedi tutto questo materiale è inutilizzabile [...] Le solite facce [...] dolci, belle, allegre, un po' tetre, un po' funeree, piene di una dolcezza animalesca, assolutamente precristiane, non è passata la predicazione di Cristo qui neanche da lontano³⁷.

³⁷ Anche in *Appunti per un film sull'India* avvengono situazioni analoghe. Quando è a Rishikesh, ad esempio, Pasolini cerca di parlare con un Mahatma della zona, ma questi alla vista di Pasolini si allontana, rifiutandosi di farsi riprendere, a sancire un desiderio di sottrarsi allo sguardo dello straniero.

In tutti questi casi ci troviamo a commentare sequenze in cui l'autorità etnografica dell'autore cinematografico «recita o finge lo sguardo fisso imperialista» (Chow), assumendosi il ruolo di chi gioca il gioco della finzione, di chi «finge di fingere», di chi si colloca in un reticolo di «come se». Nel momento in cui il fattuale (la realtà nel suo dispiegarsi innanzi alla rappresentazione) si finzionalizza (si prepara alla visita – e alla vista – del gruppo di stranieri), si confondono i piani di lettura e di esegesi anche se il processo si verifica in un documentario ambientato in un paesino di montagna sperduto nell'Henan o nell'India rurale o nella Palestina a maggioranza araba. Chi è che mente e chi dice la verità? Dove sta la realtà e dove l'artificio? Chi seduce e chi viene sedotto? Quale immagine è utile e quale inutile? Chi è ai margini e chi è al centro? Chi lancia lo sguardo sul mondo e chi lo subisce?

Per uscire da questo *cul de sac* occorre forse ribaltare una volta ancora i punti di vista attraverso i quali informare i film studiati. Finora si è parlato di attese, destabilizzazioni delle attese, recupero di centralità dello sguardo, esibizione degli artifici finzionali. Non ci siamo ancora domandati – e lo faremo nel prossimo e conclusivo capitolo della tesi – se e in che modo questi film si relazionano con il problema della conoscenza e delle ermeneutiche. Se sono ossia in grado di costruire e non soltanto distruggere abitudini, di immergersi e non soltanto di distaccarsi dal fenomenico, di imparare e non soltanto di dichiarare di non capire. Alcune questioni – la verità, la realtà, la marginalizzazione – ritorneranno, ma la luce con cui le tratteremo sarà forse in grado di caricare di significato altre zone di senso finora rimaste in ombra.

Cap. 17. Illusioni etnografiche. Il «problema» del reale.

Nella misura in cui un enunciato scientifico ci parla della realtà, deve essere falsificabile; nella misura in cui non è falsificabile, non parla della realtà

Karl POPPER, *La logica della scoperta scientifica*

Cine-ma verità

Caso o fortuna vuole che il lemma *cinema* contenga, al suo interno, la sillaba «ma» che indica la congiunzione avversativa che contrappone due elementi di una proposizione con la medesima funzione sintattica. L'etimologia della particella «ma» proviene dal latino *magis*, il cui significato è «più», «di più» e «piuttosto»¹. In francese, ovvero in una lingua dove i due termini hanno una storia etimologica simile², *cinéma* può contenere una congiunzione avversativa solo a patto di aggiungere due lettere: *ciné-mais*. In inglese, tedesco, spagnolo, invece il gioco di parole è impossibile. La coincidenza è dovuta al fatto che la sillaba «ma» è inclusa già nell'etimo greco della parola «cinema»: κίνημα / kinēma, vale a dire movimento³. La particella avversativa sembra rinforzare il senso paradossale del *cinematografo*, quel suo «scrivere» il movimento attraverso la giustapposizione di fotogrammi fissi proiettati generalmente alla velocità di ventiquattro al secondo. Un paradosso che, come ricordano Claudine Eizykman e Guy Fihman rileggendo Jean François Lyotard, è iscritto già nell'origine del termine greco.

Partire dall'*acinema* significa [...] innanzitutto consegnare la sua intera portata alla costituzione paradossale che è sempre, al di là delle diverse soluzioni tecniche, quella di produrre del movimento con delle immobilità. [...] Zenone non è soltanto il creatore della

¹ «Lat. *māgis* 'più, piuttosto' [...] Dal sign. di 'più', che ebbe orig. in lat., *māgis* passò a quello di 'piuttosto' [...] che spiega il valore avversativo successivamente assunto». Cfr. DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, curato da Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli per l'editore Zanichelli. Edizione consultata: 2a (1999), p. 900.

² In realtà, come noto, la parola «cinema» è un'abbreviazione del termine composto «cinematografo», a sua volta traduzione letterale dal francese «cinématographe». Dunque la storia etimologica del lemma «cinematografo» ha una genesi francese.

³ L'origine greca del termine composto vale per entrambi i lemmi: «kinēma» in greco significa «movimento», «graphē» (ovviamente) «scrittura».

parola *kinéma* ma anche il primo che ha esposto in alcuni celebri paradossi il principio stesso del cinema: produrre del movimento con delle immobilità⁴.

La congiunzione avversativa ha il merito di proiettare questo paradosso implicito del cinema addosso alla parola che si decide di accostarle subito dopo, ovvero verso il successivo lemma determinativo che offre una specificazione alla frase. Da una parte il «ma» assegna alla locuzione successiva la «medesima funzione sintattica» (dunque non ingenerando una frase subordinata ma una coordinata), dall'altra ingenera una contrapposizione, stabilisce una scala di priorità e di relazioni di contrasto biunivoche. Il valore avversativo della particella «ma» va inteso, infatti, sia come una limitazione (il «ma» che nega e mette in dubbio la frase precedente) sia come un'apertura di credito, un supplemento di senso (il «magis» latino, che aggiunge un «di più» o un «piuttosto»). Così, nel momento in cui si associa il lemma «cinema» a un genere, a un fenomeno produttivo, a un processo storico o a un approccio di lavoro, in particolar modo quando per farlo si sceglie un aggettivo, è come se accanto al surplus d'informazioni che garantisce ogni assegnazione di prerogativa si accompagnasse la consapevolezza della presenza di un limite, l'inseminarsi di un dubbio. Sappiamo che il «cine-*ma* neorealista» non era in fondo così «realista» come si credeva all'inizio e che, egualmente, per imporsi ha dovuto affiancarsi a (o superare) un precedente modo di produrre e/o pensare i racconti per immagini di stampo «classico»; sappiamo anche che il «cine-*ma* militante, politico, civile, d'impegno, quello ad esempio che tanta fortuna ebbe in Italia proprio negli anni su cui stiamo lavorando, ha sì consentito di informare e rinsaldare le coscienze, ma poi non ha inciso più di tanto sulla storia dei movimenti politici del nostro paese. E così via. Il «cine-*ma*» sperimentale o quello amatoriale statuiscono dei metodi produttivi, delle forme di rappresentazione anti-narrative che prevedono luoghi di fruizione separati da quelli tradizionali, ma che spesso vengono studiati per la loro capacità di relazionarsi, contrapporsi, talvolta contaminare il film di fiction, quello «tradizionale»; il «cine-*ma*» etnografico o antropologico – di cui ci occuperemo parzialmente in questo capitolo – ci ha condotto in società primitive o marginali altrimenti non frequentabili, ma raramente è considerato dagli stessi etnografi e antropologi uno strumento affidabile di conoscenza o irreprensibile per quel che pertiene la metodologia della ricerca adottata.

⁴ C. Eizykman, G. Fihman, *L'occhio di Lyotard, da "l'acinema" al postmoderno*, «AUT AUT», n. 338, Aprile-Giugno 2008, p. 53 (numero intitolato *L'a-cinema di Lyotard* e curato da A. Costa e R. Kirchmayr).

Con la trafila di esempi sopra riportati non si vuole lasciare intendere che il paradosso del cinema, la sua implicita precarietà, il suo moto immobile, il carattere fantasmatico che si riverbera in molte delle sue manifestazioni dipenda dalla presenza di una particella avversativa, peraltro solo utilizzabile nella lingua italiana. Il «cine-*ma*» resta banalmente un gioco di parole che non ha alcuna ambizione teorica o sistematica e che qui nondimeno introduciamo alla stregua di artificio retorico per cogliere la contraddizione interna, l'estensione del controsenso, la forma aporistica che spesso alcuni movimenti o fenomeni produttivi conducono dentro di sé (il «ma» dentro la parola) o meglio ancora veicolano già dalla loro prima comparsa. Ciò avviene in modo particolare con un'altra celebre definizione di un movimento cinematografico molto vicino alle pratiche rappresentative di cui qui ci occupiamo e che abbiamo già avuto modo di citare nei capitoli precedenti. Si tratta – come si evince dal titolo del paragrafo – della fortunata locuzione francese *cinéma vérité* (in italiano «cinema verità») coniata dal sociologo e teorico Edgar Morin, ai tempi della sua partecipazione all'inchiesta filmica di Jean Rouch *Chronique d'un été* (1960). In quegli anni, l'etichetta serviva per individuare e indicare un particolare filone di film documentari, non solo di origine transalpina, che facevano proprie e rilanciavano alcune delle parole d'ordine e delle maggiori radicalità delle Nouvelle Vague, applicandole al mondo del documentario. Cercando di recuperare e attualizzare la lezione di Vertov e dei suoi *kinopravda*, i film di Rouch, Mario Ruspoli, Pierre Perrault, Michel Brault e di altri cercavano di decostruire una serie di codificazioni del documentario (la voce narrante onnisciente, l'approccio didascalico, il preteso naturalismo) per istituire con la realtà sociale, politica o etnografica rappresentata una prossimità più oggettiva, autentica, rispettosa delle sue effervescenze, attraverso la costituzione di una relazione più dialogica, partecipata e coinvolta con i suoi attori sociali. Scriveva Morin:

Si tratta di fare un *cinéma vérité* che superi l'opposizione fondamentale fra cinema romanzesco e cinema documentaristico. Nel cinema romanzesco si trattano i problemi privati degli individui: l'amore, la passione, la collera, l'odio; mentre nel film documentario, finora, non si trattano che soggetti esterni agli individui: oggetti, macchine, paesaggi, temi sociali. Jean e io siamo d'accordo almeno su un punto: che bisogna fare un film di un'autenticità totale, vero come un documentario ma col contenuto di un film romanzesco, cioè col contenuto della vita soggettiva, dell'esistenza delle persone⁵.

⁵G. Fofi, M. Morandini, G. Volpi, *Storia del cinema. Dalle Nouvelle Vague ai giorni nostri*, Milano, Garzanti, 1988, Volume 3, Tomo 1, p. 343.

Da un simile approccio proveniva l'idea – forse utopica – che si potesse catturare la «verità» contenuta nel reale con l'ausilio delle nuove tecniche cinematografiche, descrivendo così i fatti senza abbellimenti, glosse o interventi esterni. Sosteneva Senécal:

Le cinéma-vérité c'est celui de la reproduction la plus fidèle possible d'une réalité « vivante et saignante ». C'est celui du constat brut d'une réalité sociale ou psychologique. Le cinéaste doit être le témoin impartial de la réalité. Son rapporteur impassible. Il doit confier aux hasards de l'enregistrement le soin de « capter les plus secrets, peut-être le plus insaisissable d'un être » dans ses moments privilégiés d'abandon. La spontanéité et le naturel de l'interprétation de personnages réels vivant des événements ou des drames réels forment les éléments de base du cinéma-vérité⁶.

I concetti qui espressi, generalmente condivisi dai documentaristi del periodo, venivano poi messi in pratica secondo prassi alquanto eterogenee: chi adottando tecniche che cercavano di nascondere la presenza della troupe e quella dei sistemi di registrazione (con l'uso ad esempio del *candid eye* o di focali lunghe); chi mettendo in atto lenti percorsi di acclimatamento per consentire ai soggetti del film di familiarizzare con la troupe e progressivamente ignorare la presenza della macchina da presa; chi invece esplicitando e non nascondendo l'esistenza del documentarista, che si trasformava a sua volta in attore sociale che contrattava una presenza, provocava l'attivarsi di una fattualità, partecipava e condivideva l'innescarsi di processi sociali e culturali. Lungi dall'essere un fenomeno coeso, il *cinéma-vérité* e la sua costola americana, il *direct cinema*⁷, assegnavano nuovi compiti al film documentario, attraverso l'individuazione di più rigorosi metodi di approssimazione al reale. Per dirla con Ivens, peraltro molto critico nei confronti dei più idealisti e «ontologici» tra i suoi colleghi⁸, i documentari del *cinéma vérité* «ne s'attachent pas à tout prix à la soi-disant actualité» ma «essaient de chercher tout de suite à découvrir la vérité profonde des choses»⁹.

⁶ H.-P. Senécal, *Qu'est-ce que le cinéma vérité ?*, «Séquences: la revue de cinéma», n° 34, 1963, p. 4-9.

⁷ Occorre ricordare, seppure in nota, che il termine «verità» viene abbandonato precocemente dagli addetti ai lavori e dai registi stessi, proprio a causa delle ambiguità che il termine – specie se associato ad un dispositivo di rappresentazione fondato su una illusione – reca con sé. Sia in Francia che poi in Canada e negli Stati Uniti, dove si sviluppa un movimento analogo, si preferisce associare ai metodi del nuovo documentario il termine «diretto». *Cinéma direct* o *Direct Cinema* sono dunque le etichette più accreditate, in modo particolare dagli stessi autori che si riconoscono in questo movimento. È pur vero d'altronde che la definizione di Morin, forse per la sua maggiore forza suggestiva e il riferimento implicito al precursore del movimento, vale a dire Dziga Vertov e i suoi «Kino-Pravda», è ancora comunemente usata dagli studi di cinema per indicare almeno il gruppo francese.

⁸ Fin dalla comparsa dei primi film di Rouch e compagni, Ivens intuisce le debolezze del metodo. Scrive nella sua autobiografia. «Quando il *cinéma vérité* fece la sua apparizione, scrissi un articolo ne *Les Lettres Françaises* in cui suonavo il campanello d'allarme. Dicevo tra l'altro: “Le nostre macchine da presa sono diventate leggere, mobili, silenziose, ma malgrado le meraviglie di questo strumento, la verità rischia di sfuggirci, se non abbiamo il mezzo per esprimerci liberamente e di condividere col pubblico la nostra esperienza, vale a dire la nostra ricerca della verità”. Esprimevo il mio

È abbastanza evidente che il «ma» avversativo del nostro «cine-*ma* verità» segnala un'aporia ineliminabile nella locuzione adottata dai cineasti e dai critici francesi perché è difficile, se non impossibile, individuare la «verità» (o se si preferisce essere meno radicali: istituire gradi e percentuali di «verità») nelle immagini catturate da una cinepresa, in modo particolare in quelle che trattano, rappresentano, riflettono sulle forme della diversità culturale. L'immagine da un certo punto di vista è sempre vera perché possiede realmente la qualità che gli si attribuisce, ovvero quella di essere immagine (né più né meno) e, d'altro canto, non è mai vera, in quanto non è mai possibile valutare a posteriori se il suo contenuto è conforme alla realtà dei fatti, è realmente accaduto in quei termini, come l'illusione di verosimiglianza che è insita in ogni inquadratura ci indurrebbe talvolta a pensare. La «verità» diventa insomma un criterio difficilmente quantificabile, la cui superficialità o profondità resta un miraggio di conoscenza da condividere con lo spettatore, ma, in seconda battuta, anche un elemento espansivo del cinema, una tensione *verso* che produce un «di più» o un «piuttosto», attraverso un'assegnazione di priorità e di obiettivi di una produzione da cui far dipendere metodi, protocolli, approcci utilizzati.

Ci è parso giusto iniziare questo capitolo con una premessa sul cosiddetto *cinéma vérité* perché in qualche modo molti dei cineasti che qui studiamo ne lambiscono il perimetro di pertinenza¹⁰. È il caso di Marker, inserito spesso nella lista dei suoi più illustri rappresentanti, anche se raramente

timore di vedere i giovani cineasti lasciarsi superare dalla facilità e dimenticare di pensare». R. Destanque, J. Ivens, *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Parigi, Editions BFB, 1982 (tr. it. *Joris Ivens o la memoria di uno sguardo*, Roma, Ente dello Spettacolo, 1988, p. 369).

⁹ J.-L. Passek (a cura di), *Joris Ivens 50 ans du cinéma*, Parigi, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1979 (citato anche in G. Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Parigi, Ed Nathan Université, 1995, p. 117). Egli aggiunge nel medesimo testo riportato da Gauthier: «Il ne faut pas illustrer l'authenticité superficielle des faits, il faut aller plus profond. Cela veut dire: rencontrer vraiment l'homme. Pour gagner la confiance des hommes qui luttent, tu dois leur dire pourquoi tu fais ce film. A qui tu veux l'adresser. Ils veulent discuter avec toi sur ce qu'ils peuvent faire pour cela. Il faut toujours essayer d'établir l'égalité devant et derrière la caméra... Mais la confiance seule ne suffit pas. Il faut être prêt aussi à apprendre l'un de l'autre» (*Ibidem*).

¹⁰ Per una storia dei primi anni del *cinéma vérité* si rimanda al ricchissimo ancorché datato: G. Marsolais, *L'aventure du cinéma direct. Histoire, esthétique, méthodes, tendances, textes, chronologie, dictionnaire biographique et filmographique, bibliographie, index*, Laval (Québec), Les 400 coups, 1997 (seconda edizione ampliata e rivisitata di un testo comparso per Seghers nel 1974). In rete è a disposizione anche un rapporto ufficiale Unesco, del 1964, che individua e stabilisce i caratteri di novità e interesse del fenomeno: L. Marcorelles, *Une esthétique du réel, le cinéma direct*, Parigi, UNESCO, 1964 (<http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000013/001311fb.pdf>, ultima visita: 3 dicembre 2013); Sul *Direct Cinema* americano si suggerisce invece la lettura di: S. Mamber, *Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge, MIT Press, 1974.

avviene per le opere girate in Asia (il suo film «verità» più celebre resta *Le joli mai*). È il caso del già citato Ivens, il quale ha un profilo autonomo di documentarista, maturato ben prima dell'avvento delle Nouvelle Vague e affinato con modi di rappresentazione del reale che tendono a filtrare il dato fenomenico attraverso interventi di carattere estetico (ad esempio al banco di montaggio) e aperture finzionali, ma che, egualmente, condivide con i più giovani e radicali cineasti le battaglie politiche di quegli anni, alcune posizioni ideologiche, la volontà di offrire squarci di reale – in particolare di fatti storici e di aree del mondo – preclusi ad altre forme di racconto per immagini. È il caso di Malle che in alcune interviste afferma di simpatizzare per il movimento¹¹. È il caso di Rossellini, non solo per il suo modo di intendere il cinema, ma anche perché quando vive a Parigi a metà degli anni Cinquanta frequenta abitualmente gli ambienti *cinéphile* della capitale all'interno dei quali può conoscere Jean Rouch, di cui apprezza i primi lavori etnografici e a cui chiede consigli e suggerimenti pratici, in vista del soggiorno indiano, in particolar modo per quanto riguarda l'uso del suono sincrono e del 16 mm. in condizioni di precarietà produttiva¹². È il caso di Pasolini, soprattutto per alcune sue inchieste italiane come *Comizi d'amore*¹³. Potremmo persino intravedere vicinanza con il movimento francese sia nell'Antonioni documentarista, più in quello indiano di *Kumbha Mela* che non in quello cinese di *Chung Kuo - Cina* e forse persino nell'Herzog interessato alle realtà aborigene¹⁴.

¹¹ «I could confront the present better with cinéma direct, in 16 mm., in a documentary form. [...] Cinéma vérité is not a term that I like to use: cinéma vérité is cinéma mensonge. Cinéma vérité has a moral implication: it's meant to define the truth, which is very pretentious and not necessarily true. I like cinéma direct because it's more a technique than anything else. What I call cinéma direct is a kind of documentary where you completely improvise, you work with a minimal crew, you don't try to organize reality, you just try to find where your interest or curiosity takes you, you try to film what you find interesting or surprising, and later try to make sense of it in the cutting room. It's a cinema of instinct, of improvisation, a cinema very much of the present». L. Malle, *Malle on Malle*, Londra, Faber & Faber, 1996, p. 155 (edizione a cura di P. French). Sull'influenza del cosiddetto *cinéma direct* nella produzione di Malle si veda: H. Frey, *Louis Malle*, Manchester/New York, Manchester University Press, p. 67-70.

¹² A. Farassino, "Rouch – Rossellini, un'intervista, un commento" in S. Toffetti (a cura di), *Jean Rouch. Le renard pâle*, Torino, Centre Culturel Français de Turin/Museo Nazionale del Cinema di Torino, 1991, pp. 123-125. Un brano dell'intervista è riportato anche in C. Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano, 2011 a cui rinvio per un approfondito confronto tra le opere dei due registi.

¹³ Sull'ipotesi di considerare il documentario *Comizi d'amore* come un'opera appartenente al cinema diretto si leggano L. Virgolin, *Il cinema-verità di Pasolini. Lo strano caso di Comizi d'amore*, «La rivista del documentario», Vol. I, n. 4, Luglio 2006, pp. 18-21 e L. Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, Roma, Bruno Mondadori, 2007, p. 74.

¹⁴ Quest'ultima associazione merita di essere illustrata, almeno in nota. Herzog, infatti, in particolare nella cosiddetta «Dichiarazione del Minnesota» verga dure parole di biasimo contro il movimento che a suo giudizio «confonde i fatti con la verità, quindi ara solo pietre», e ciononostante non nega il suo obiettivo di fondo, vale a dire quello della ricerca della verità. Egli però associa questa ricerca ad altri orizzonti significanti. «Al cinema – chiosa – ci sono livelli più

Dunque cambiano i metodi (sopralluoghi, appunti, diari...), certamente si mescolano e si stratificano i registri enunciativi (documentario, fiction, docu-fiction, film sperimentale), si seguono piste diverse di lavoro ampiamente articolate, ma è innegabile che nelle esperienze dei registi modernisti in viaggio sussista una tensione verso il reale che si traduce nella capacità di problematizzare gli aspetti di autenticità della rappresentazione. E quando qui si parla di autenticità – termine non meno ambiguo di verità, ma un po' meno ingombrante – è perché si rimanda all'integrità dei processi e degli approcci che conducono a una rappresentazione. Quanto afferma Carmelo Marabello su Rossellini può essere agevolmente accostato alla maggior parte degli altri suoi colleghi:

Il cineasta italiano si pensa all'interno di un movimento dove la pratica dell'immagine nasce nella frizione e nella passione del reale, segno della realtà nella forma-film, memoria soggettivamente restituita, in un processo dove il linguaggio della rappresentazione e la tecnica della rappresentazione viaggiano insieme verso il vero, come pratica visibile del soggetto che filma – il movimento di macchina – e come pratica diversamente visibile della struttura formale – il montaggio. [...] La sua pratica di viaggio nella contemporaneità [...] è la stessa pratica che informa il suo viaggio indiano: la ricerca dialogica, la costruzione contingente di soggetti e set, la volontà di produrre, nella semplicità di una forma comunque narrativa, una passione per il reale¹⁵.

Frizione, passione, memoria soggettivamente restituita, costruzione contingente di soggetti e set, pratiche visibili del soggetto che filma o che monta. I termini scelti da Marabello ci sembrano più appropriati rispetto all'idea di una misurabilità del «vero» o della «verità» perché, come detto, non quantificano esiti ma intuiscono processi¹⁶. Sono, tra l'altro, vocaboli che aprono il campo della nostra riflessione a una delle questioni più spinose e insieme più intriganti dell'intera esperienza odeporica: la questione etnografico-antropologica, una questione che appartiene, peraltro, anche al fenomeno del *cinéma-vérité*. Il lavoro antropologico, seppur nella differenza di vedute e di auto-definizione che ne hanno dato negli anni i suoi interpreti, può essere delineato anche a partire dalle parole che Marabello sceglie di utilizzare per descrivere le pratiche del cinema rosselliniano: la

profondi di *verità* e c'è una sorta di verità poetica, estatica. E' misteriosa e sfuggente e può essere raggiunta solo attraverso l'invenzione e l'immaginazione e la stilizzazione». Cfr. P. Cronin (a cura di), *Herzog on Herzog*, Londra, Faber and Faber, 2002 (tr. it. in G. Paganelli, *Segni di Vita – Werner Herzog e il cinema*, Milano, Il Castoro edizioni, 1999, p. 190).

¹⁵ C. Marabello, *Nell'India di laggiù*, «AUT AUT», n. 349, 2011, p. 114-115.

¹⁶ Sulle problematiche della rappresentazione del reale, soprattutto da un punto di vista processuale, si rimanda a F. Niney, *l'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

passione per il reale, la costruzione di soggetti e di set, la messa in atto di pratiche visibili che si «registrano» sul campo e si «montano» sul banco di montaggio (sulla banco di lavoro), l'inevitabile rincorrersi di momenti di frizione con le società studiate, più in generale una tensione verso il vero che non mira a un'eshaustività finalistica, ma – più semplicemente – a un implemento delle conoscenze, un'articolazione più spiccata delle consapevolezze nei confronti di alcune culture. La domanda insomma che pone sia il cinema-verità sia quelle particolari espressioni di ricerca audiovisiva e documentaria che sono i film asiatici di Rossellini, Ivens, Marker e dei loro colleghi, verte esattamente sul tipo di relazione che questi lavori intrecciano con le discipline che studiano l'uomo. Se le possono essere utili e in che modo.

Tracce di etnografia

Una prima precisazione ci sembra doverosa. *Chung Kuo - Cina, Lettre de Sibérie, L'Inde Fantôme, Tokyo-Ga* e tutti gli altri film qui studiati, anche quando non sono fiction o film sperimentali, ma vengono annoverati tra i documentari più tradizionali, non possono mai essere definiti *stricto sensu* dei film etnografici. Le ragioni sono diverse e in parte già segnalate nelle pagine precedenti. A differenza di etnografi con la macchina da presa come Robert Gardner, Timothy Asch, Asen Balikci, Roger Sandall, David MacDougall (solo per citare quelli che lavorano nei medesimi anni), la maggior parte dei registi modernisti non è nella condizione e, in ogni caso, spesso non ha neppure la volontà di studiare in modo approfondito una determinata società, documentando, ad esempio, i meccanismi che sorreggono un sistema sociale, le forme di organizzazione familiare, la codificazione di certe ritualità, e così via. In seconda battuta, non adottano metodologie di ricerca e di approccio scientifico rigorose, non si rivolgono a una comunità scientifica che li giudica, non seguono i protocolli e i canoni che il campo disciplinare si è dato per la diffusione dei propri saperi. Le loro opere, in terza battuta, non sono finanziate da istituzioni pubbliche o private specializzate in ricerche antropologiche (centri di documentazione e di ricerca, università, musei...), le quali, giova ricordare, spingono a «funzionalizzare» il film etnografico spingendolo verso la raccolta di particolari dati, la definizione di un campo di studio pre-configurato da progetti di ricerca in essere e da azioni interdisciplinari. Come abbiamo visto nel precedente capitolo, più che a «funzionalizzazioni», noi ci troviamo innanzi a «finzionalizzazioni» di certe situazioni sociali, per via di allestimenti e scelte di

messa in scena o forme di discorsività che si avvantaggiano della forza manipolatrice del montaggio e della libertà discorsiva offerta dai registri audiovisivi. Se si aggiunge che spesso i film che studiamo tendono a rimarcare sentimenti, emozioni e soggettività di chi filma, ci si rende ancor più conto che l'oggettività del racconto non sempre è perseguita. Ad allontanare i nostri film dalla tradizione delle indagini antropologiche vi sono infine altri due aspetti non secondari: raramente essi concedono la parola ai «nativi», consentendo loro di co-partecipare alla realizzazione delle forme di rappresentazione e quando lo fanno ciò avviene attraverso modalità non rigidamente controllate come quelle dell'intervista improvvisata; altrettanto raramente garantiscono quella presenza sul campo, quella stanzialità etnografica che, da Malinowski fino agli anni più recenti, è diventata una delle condizioni indispensabili affinché una ricerca culturale possa dirsi etnografica¹⁷.

Spazzato il campo dalla possibile ambiguità che si determinerebbe se facessimo rientrare le opere odepóriche dentro un genere – il film etnografico – cui evidentemente non appartengono, vale la pena però interrogarsi su alcune intersezioni – sicuramente più labili, eppure altrettanto pertinenti – che si mettono in opera con le discipline antropologiche in particolar modo sul fronte delle relazioni di prossimità con il reale e, su quello, non meno sensibile, della performatività della materia cinematografica. In prima battuta, occorre notare che esiste una certa predilezione da parte dei cineasti modernisti per la rappresentazione delle minoranze etniche. Pasolini quando va in Israele e Giordania visita i drusi e una tribù nomade vicino al Mar Morto, Malle frequenta i villaggi dei Bondo e dei Toda, due popolazioni aborigene ancora poco o per nulla contaminate dall'India

¹⁷ In verità la presenza dei nostri autori nei paesi stranieri varia molto da esperienza a esperienza. Se, ad esempio, Pasolini trascorre in India poche settimane, come peraltro farà Lang per i suoi progetti indiani o Antonioni per *Kumbha Mela*, al contrario Rossellini, Malle e Renoir risiedono nel paese per lunghi periodi, il primo quasi un anno, il secondo otto mesi, il terzo sei. Tornando a Pasolini possiamo annoverare, tra le sue esperienze di «stanzialità etnografica», le tre settimane trascorse in Palestina o i due viaggi nello Yemen anch'essi della durata di pochi giorni. Quasi una toccata e fuga possono essere considerate anche le esperienze di Marker e Antonioni in Cina, che vantano soggiorni brevi e itinerari di viaggio decisi dalle autorità locali, mentre al contrario Ivens e la moglie Loridan hanno la possibilità di organizzare vari soggiorni della durata di diversi mesi nell'ex Celeste Impero, dunque garantiscono una stanzialità non meno ampia di quella degli etnografici. Si esauriscono in poche settimane invece le presenze di Wenders in Giappone e di Marker in Siberia, quando invece quest'ultimo cineasta può annoverare numerosi viaggi nel Sol Levante e dunque una conoscenza piuttosto approfondita del paese dei *kami*. Naturalmente il soggiorno più o meno lungo di un regista in un determinato luogo dipende dalle particolari circostanze produttive in cui è calato. Talvolta i viaggi sono fortemente voluti e preparati e rispondono a percorsi cinematografici ponderati e progettati con una certa lungimiranza (è il caso di Rossellini), altre volte nascono da contingenze occasionali dunque non sono previsti né puntigliosamente allestiti (Antonioni in Cina, Marker in Siberia e ancora in Cina); in qualche caso dipendono dall'esigenza di uscire da un'impasse nella propria carriera (Malle, Renoir), in talaltri sono strumentali ad altri progetti cinematografici (i *sopralluoghi* per altri film) o dipendono da commesse ben precise (il *making-of* di *Ran* realizzato da Chris Marker e finanziato dal produttore del film di Kurosawa).

moderna. Lo stesso avviene per Marker in Siberia, al contatto con le popolazioni jacute e tungusi, di etnia mongola, o in Giappone quando staziona nelle isole Bijiagos, nella parte meridionale dell'arcipelago nipponico, abitate dai Ryukyu, una popolazione di lontane origini *han*. Ivens e Loridan sono gli unici cineasti occidentali che si possono permettere di trascorrere alcune settimane nello Sinkiang, la regione più occidentale (e marginale) della Cina, abitata da Kazaki e da Uiguri¹⁸.

Allargando il campo di osservazione anche ad altre minoranze (non solo etniche), il panorama che ci viene offerto si arricchisce ulteriormente. In India, sia Malle, sia Rossellini, sia Pasolini si soffermano in diverse occasioni sul problema delle caste (in particolar modo su quella degli intoccabili) o sulle appartenenze religiose degli abitanti, più precisamente sulla loro riconoscibilità garantita dall'uso di certi abiti e acconciature o da certi luoghi di aggregazione. Malle e Rossellini compiono un itinerario che, senza saperlo, condivide molte tappe comuni e la predilezione per rappresentare piccole comunità autosufficienti: società teosofiche, college universitari, *ashram*, monasteri. In Cina entriamo nelle comuni rurali con Antonioni e Ivens, in Vietnam e in Laos, con quest'ultimo, scendiamo nei rifugi dove vivono le popolazioni sotto bombardamento, in Israele visitiamo un kibbutz con Pasolini, in Giappone le sale giochi di *pachinko* con Marker e Wenders, ma anche una troupe cinematografica al lavoro come nel caso di *A.K.* Quelli elencati sono tutti luoghi – o talvolta dei non-luoghi come direbbe Marc Augé – ideali per la ricerca antropologica perché si auto-organizzano attorno a microsocietà chiuse, adottano regole e sistemi interrelazionali autonomi, mettono in scena ritualità codificate, seguono prassi comportamentali riconoscibili.

Sarebbe sbagliato però considerare l'attrazione verso questi luoghi come la conferma che i nostri film aspirino a essere utili alla ricerca etnografica. Sono altre le ragioni che spingono i cineasti a frequentare villaggi di aborigeni, comunità isolate, altri luoghi antropologici. Il fatto di trovarsi in luoghi ristretti, chiusi, circoscritti consente, ad esempio, di individuare con maggiore disinvoltura gli spazi dentro cui è consentito muoversi, gli eventi significativi che merita filmare, le persone che vale la pena eleggere a personaggi, i punti di riferimento (guide, responsabili, capi) con i quali è possibile interagire per organizzare una presenza il meno invasiva possibile della troupe. In breve: visitare luoghi già precedentemente perimetrati e autoregolamentati illude il cineasta di avere a che fare con

¹⁸ I documentari oggi invisibili *Les Kazaks* e *Les Ouigours*, pur essendo stati realizzati nel medesimo periodo in cui Ivens e Loridan soggiornano in Cina, sono poi stati esclusi dal montaggio definitivo di *Comment Yukong* e dunque sono da considerarsi pellicole del tutto autonome dalla serie.

realtà maggiormente gestibili e dunque più adatte per essere riprese. Si deve registrare, poi, da parte di cineasti che nei loro paesi d'origine si considerano emarginati o si collocano su posizioni politicamente antagoniste rispetto alla maggioranza dell'opinione pubblica, una sorta di simpatia diremmo quasi elettiva nei confronti di tutte le minoranze, specie di quelle indigene minacciate, nella loro integrità, dall'avvento della tecnologia, della modernizzazione, del capitalismo di stampo occidentale. Si aggiunga che per differenziarsi e rinforzare le rispettive identità, tali minoranze tendono a contrassegnare la loro presenza sociale attraverso tutta una serie di manifestazioni di esterioresità (costumi, posture, tratti fisionomici, ritualità) verso le quali una macchina da presa che viaggia alla ricerca di eventi «straordinari» non può non sentirsi attratta.

In tal senso, più che indagini etnografiche *sul* campo, i nostri film allestiscono iscrizioni etnografiche *in* campo, vale a dire che recuperano e inseriscono all'interno del campo dell'inquadratura alcune tracce di alterità senza ambire a una ricostruzione approfondita di quella manifestazione culturale rappresentata, senza saperla organizzare da un punto di vista epistemologico/interpretativo. Si pensi a tal proposito a quanto succede in *A.K.* di Marker. Come abbiamo avuto modo di anticipare in sede di «mappatura» del film, il *making of* di Ran rappresenta uno dei film più etnografici o antropologici che questa stagione modernista ci restituisce, ma solo perché in qualche misura documenta e ricostruisce la vita di una minoranza conosciuta dal regista: quella delle troupe cinematografiche. Grazie ad *A.K.* è possibile farsi un'idea dei riti di una comunità (il modo di lavorare di Kurosawa), delle dinamiche relazionali interne (tra maestranze e figuranti ad esempio), della gerarchia sociale su cui è eretta la produzione (da Kurosawa ai suoi collaboratori storici, fino a scendere agli attori, alle maestranze più giovani, ai tecnici, alle comparse), del rapporto che istituiscono con la natura (la nebbia che interrompe le riprese), con certe ritualità (la pausa pranzo) e così via. Nondimeno la posizione marginale e automarginalizzata scelta da Marker non ci restituisce un affresco completo della lavorazione, ma solo spunti, sollecitazioni, flash, impressioni, peraltro dichiarate dalla tematizzazione del documentario e dalla presenza di una sorta di «camera di decompressione» nella quale vediamo un televisore sulle quali scorrono immagini di altri film kurosawiani. Immagini di immagini. Flash di frammenti. Rimemorazioni improvvise e sparizioni altrettanto repentine.

C'è una sequenza di un altro film che ci pare a tal proposito ancora più indicativa e che può assumere un valore di sineddoche anche per le restanti pellicole. È tratta da *Tokyo-Ga* di Wim Wenders. Il regista, disperso in una serie di vagabondaggi senza meta tra le strade della capitale, ci mostra, a un certo punto, alcune immagini riprese in una sala giochi di *pachinko*, un gioco d'azzardo lontanamente paragonabile alle slot machine. Vediamo uomini di tutte le età (e una sola donna), seduti gli uni accanto agli altri, davanti a interminabili file di macchinette luccicanti nelle quali s'introducono biglie metalliche che, cadendo in apposite buche, consentono di vincere altre biglie (poi tramutabili in fiche o premi). Le espressioni dei giocatori sono quasi impassibili. Nessuna eccitazione, tipica dei giochi d'azzardo, sembra attraversare la sala che al contrario è immersa in una sorta di alienante monotonia. La *voice over* del cineasta commenta le immagini in questo modo:

Fino a quella notte tarda e in tutte le notti che seguirono, mi sono perso in una delle tante sale del *pachinko* dove si sta seduti davanti alla macchina in un rumore assordante. Ero un giocatore tra i tanti e per questo ancora più solo, che guardava le innumerevoli biglie metalliche saltare tra i chiodi verso il fondo e solo qualche volta finire in una buca vincente. Questo gioco provoca una specie di ipnosi, una strana sensazione di felicità, vincere non è più così importante ma il tempo passa, per un po' si perde il contatto con se stessi, e ci si fonde con la macchina. Forse si dimentica quello che si è sempre voluto dimenticare. Questo gioco è apparso dopo la guerra perduta quando i giapponesi dovevano dimenticare un trauma nazionale. Solo i più abili o i più fortunati o i giocatori di professione riescono a vincere tante biglie e a scambiarle con sigarette, prodotti alimentari o elettronici o con scontrini che possono essere cambiati illegalmente in soldi in uno dei vicoli circostanti.

Può essere utile paragonare questo passaggio del film con un'altra celebre descrizione del *pachinko* che troviamo nel testo di Roland Barthes. Nel celebre *L'impero dei segni*, licenziato qualche anno prima, il filosofo e semiologo francese non si accontenta di ricostruire il funzionamento e le regole del gioco, ma cerca di interpretare il senso stesso di questo «strano» esercizio sociale, collocandolo all'interno di una serie di pratiche culturali e di sistemi simbolici (gli ideogrammi, la cucina, l'organizzazione urbana della città) ritenuta, a torto o a ragione, peculiare del paese visitato. Paragonando il *pachinko* ai giochi europei come il flipper, Barthes scrive:

Per il giocatore occidentale, una volta lanciata la pallina, si tratta via via di correggerne il tragitto della ricaduta (comunicando impulsi all'apparecchio); per il giocatore giapponese, invece, tutto si determina col colpo d'avvio, ogni cosa dipende dalla forza impressa dal pollice alla levetta; l'abilità è immediata, definitiva, in essa soltanto consiste il talento del giocatore, che non può correggere il caso che in anticipo e con un colpo solo. Ovvero, più esattamente: il lancio della pallina non è, tutt'al più, che delicatamente trattenuto o affrettato (ma assolutamente non orientato) dalla mano del giocatore, che con un solo

impulso muove e sorveglia; questa mano è dunque quella d'un artista (alla maniera giapponese), per il quale il tratto (grafico) è un *accidente controllato*. Il pachinko riproduce in definitiva, nell'ordine meccanico, il principio stesso della pittura alla prima, che vuole che il tratto sia tracciato con un solo movimento, una volta per tutte, e che, a causa anche della qualità stessa della carta e dell'inchiostro, non possa mai essere corretto; allo stesso modo, la pallina lanciata non può essere deviata (si tratterebbe di una grossolanità indegna, strapazzare l'apparecchio, come fanno i nostri truffatori occidentali); il suo percorso è predeterminato dal solo lampo del suo slancio iniziale. A che serve quest'arte? A regolare un circuito nutritivo. La macchina occidentale si regge su un simbolismo della penetrazione; si tratta con un colpo ben assestato, di possedere la *pin up* che, tutta illuminata sul pannello dei comandi, provoca e attende. Nel pachinko non c'è nulla di sessuale (nel Giappone, in questo paese che io chiamo il Giappone, la sessualità sta nel sesso, non altrove)¹⁹.

Non sfuggiranno, in questa lunga citazione, gli elementi di essenzialismo e i paragoni Oriente/Occidente tanto biasimati da Said. Al di là di questo dato di fatto, ciò che conta notare nel brano barthesiano è lo sforzo ermeneutico volto a tradurre in termini comprensibili per il lettore francese un rito sconosciuto e sfuggente, nelle sue forme, nella sua sostanza, persino nella collocazione in un contesto culturale abitualmente noto per tradizioni più nobili del gioco d'azzardo. Come i combattimento dei galli a Bali per Clifford Geertz²⁰, o i rituali di possessione Hauka per Jean Rouch²¹, quelli agrari delle isole Trobriand per Bronislaw Malinowski²², le danze dei nativi delle isole Andamane per Alfred Radcliffe-Brown²³, il gioco del *pachinko* può diventare quel micro fenomeno attraverso il quale comprendere il funzionamento di una società, le sue filosofie di vita, i suoi modi di relazionarsi.

L'operazione messa in atto da Wenders è invece di tutt'altro tipo. Mentre scorrono riprese in dettaglio di macchinette sfavillanti dentro le quali rotolano centinaia di biglie di metallo producendo un rumore assordante e fastidioso, e poi primi piani di avventori dalle espressioni

¹⁹ R. Barthes, *L'Empire des signes*, Ginevra, Skira, 1970 (tr. it. *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 36-37).

²⁰ C. Geertz, *Deep Play. Notes on the Balinese Cockfight*, «Dedalus», n. 101, pp. 1-37 (tr. it. "Il 'gioco profondo'. Note sul combattimento dei galli a Bali" in Id., *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 399-449).

²¹ Il riferimento è al film *Les Maitres Fous* (1955-56), durante la cui lavorazione Rouch partecipa a un rito di possessione della setta Hauka della popolazione Songhai che vive tra il Mali e il Niger. Sulle rappresentazioni del rito in Rouch si veda C. Marabello, *Sulla soglia del rito. Note su un corpus filmico di Jean Rouch*, «Fata Morgana», n. 17, 2012, pp. 143-148; S. Zumbo, *Il cinema che faremo. Modernità e archetipi in Les Maitres Fous*, «Fata Morgana», n. 17, 2012, pp. 149-155.

²² B. Malinowski, H. Ellis, *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia*, Londra, 1929. An Ethnographic Account of Courtship, Marriage, and Family Life Among the Natives of the Trobriand Islands, British New Guinea. New York, Eugenics Pub. Co 1929.

²³ A. R. Radcliffe-Brown, *The Andaman Islanders*, Cambridge, Cambridge University Press, 1922.

indecifrabili, la voce narrante abbandona ogni intenzione analitica e descrittiva propria dello studioso/semiologo ed esalta, invece, le reazioni ingenerate nel visitatore/turista straniero, («mi sono perso in una sala di *pachinko*» «Ero un giocatore tra i tanti e per questo ancora più solo»). La sua prospettiva di sguardo informa il fenomeno sotto una luce che rimarca gli elementi di dissociazione e disappartenenza che egli crede di individuare nel *pachinko* e che probabilmente sono semplicemente una sua proiezione personale/culturale. Così, agli occhi di Wenders, il gioco si configura come uno strumento stupefacente («questo gioco provoca una specie di ipnosi), estatico («una strana sensazione di felicità»), lenitivo («forse si dimentica quello che si è sempre voluto dimenticare»), fagocitante («ci si fonde con la macchina), perché è questo il tipo di esperienza che egli cerca o a cui decide di abbandonarsi. Il rito che l'antropologo avrebbe cercato di sviscerare con indagini più dettagliate possibili e che il semiologo ha cercato di tradurre in un sistema simbolico familiare e logico, qui invece diventa il pretesto per accentuare una fascinazione personale che, simultaneamente, si avvicina al fastidio, un'immersione che, in quanto ipnotica, rimarca distanze e dissociazioni con la realtà visitata. Ancora una volta il cinema applicato all'etnografica esalta il *ma*, una costellazione di contraddizioni che tende a esprimere tensioni ambivalenti, movimenti leirisiani di partenze e ritorni, di viaggi e voglie di tornare, ritorni e voglie di ripartire.

Misurare il «grado» di «verità» etnografica che possiedono i nostri film – intendendo con il termine «verità» la pertinenza e la robustezza scientifica dei metodi e degli approcci etnografici adottati nei confronti della rappresentazione dell'«altro» – non ci conduce, in definitiva, da nessuna parte. Come già sostenuto nello scorso capitolo, quello che ci viene proposto è semmai un «cinema falsità», un'invenzione dell'alterità nel senso scritturale e discorsivo di Mondher Kilani²⁴, dove affiorano ed emergono, a un'operazione di carotaggio nemmeno troppo approfondita, tutta una serie di artifici retorici e di regole finzionali che peraltro gli autori modernisti spesso non nascondono ma esibiscono, a differenza della maggior parte dei colleghi etnologi.

Esiste però anche in questa nuova definizione un «ma» avversativo da tenere in considerazione, un elemento tensivo destinato a contemplare un capovolgimento (in senso antinomico e addizionale) dei presupposti individuati, un interstizio all'interno del quale effettivamente si possono introdurre alcune questioni sollevate dall'antropologia nel rapporto con il reale da una parte

²⁴ M. Kilani, *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*, Losanna, Editions Payot, 1994 (tr. it. *L'Invenzione dell'altro*, Bari, Dedalo, 1997).

e con l'alterità dall'altra. Si tratta però di ribaltare la prospettiva finora adottata, quella attraverso la quale si è cercato di individuare gli elementi etnografici presenti nei film odepóricos modernisti. Ci pare più appropriato fare il contrario: individuare gli elementi odepóricos modernisti (e filmici) presenti nelle discipline etnografiche. Vediamo come nel prossimo paragrafo, ripercorrendo alcune direzioni teoriche intraprese dagli studi antropologici dalla fine degli anni Ottanta in avanti.

Travelling cultures

Anche nell'antropologia, come in altre discipline, le teorie della postmodernità emerse con grande forza propulsiva nell'ultimo scorcio di secolo hanno spinto gli studiosi di area a informare in maniera diversa il passato della disciplina, relativizzando alcuni assunti ritenuti inamovibili, quasi dogmatici, arcuando alcune rigidità metodologiche o modificando in certi casi i propri oggetti di studio. Potremmo dire, con una piccola dose di cinismo, che hanno cercato di far riemergere il proprio campo di indagine dall'angolo (buio) in cui le teorie postcoloniali lo avevano, di fatto, relegato, tacciandolo come esempio di dominio ed egemonia culturale occidentale ai danni di quelle ritenute a torto o a ragione come culture estranee e straniere. Uno dei momenti di nascita di tale consapevolezza va rintracciato in un ormai celebre seminario tenutosi a Santa Fé, nel New Mexico, nel 1984, organizzato dalla *School of American Research* e dedicato alla «scrittura dell'etnografo». Durante quel convegno, forse per la prima volta in maniera così sistematica, otto antropologi, un critico letterario e uno storico disquisirono sulla pratica della scrittura etnografica, e più precisamente sull'insieme di convenzioni retoriche, modelli narrativi, forme di comunicazione cui abitualmente gli etnografi attingevano per presentare i propri lavori alla propria comunità di riferimento. Gli interventi del consesso cercavano di diffondere anche in campo antropologico, pur con un certo ritardo rispetto ad analoghi dibattiti svoltisi in altri campi di studio, una doppia consapevolezza fino allora non sufficientemente rimarcata: che la scrittura – sia essa etnografica o meno – è sempre una «finzione», in quanto adotta determinati artifici linguistici e narrativi per filtrare e veicolare i saperi, e dunque rappresenta, con analogo automatismo, l'affermazione di una autorità testuale (etnografica) al lavoro.

I risultati di quel dibattito confluirono qualche mese dopo in una pubblicazione – intitolata *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* e curata da James Clifford e George E.

Marcus – che si guadagnerà molta attenzione negli anni a venire. Nel testo introduttivo al volume, intitolato non a caso «*verità parziali*» e fortemente critico verso le pretese di oggettività e fissità che ammantavano le discipline etnografiche, Clifford spiega:

Non partiamo dall'osservazione partecipante, né dai testi (buoni per un'interpretazione), ma dalla scrittura, dal costruire testi. Non più dimensione marginale, occulta, la scrittura è ora momento centrale di quel che fanno gli antropologi sul campo, e dopo. Se questo momento non viene ancora descritto né discusso seriamente dipende dalla persistenza dell'ideologia dell'immediatezza dell'esperienza e della rappresentazione. La scrittura ridotta a metodo: appunti ben ordinati, cartine accuratamente disegnate, risultati della ricerca puntualmente riferiti.

Per i saggi qui raccolti è un'ideologia ormai crollata. La cultura è qui un conflittuale insieme di codici contestati e di rappresentazioni; si sostiene che poetica e politica sono inseparabili, che la scienza è dentro, non fuori i processi storici e linguistici. In questi saggi viene sostenuta l'interpretazione dei generi letterario e scientifico e la scrittura di descrizioni culturali viene considerata essenzialmente un'attività sperimentale altamente etica. L'attenzione all'organizzazione del testo e all'aspetto retorico sottolinea il carattere costruito e artificiale delle analisi culturali. È una critica della trasparenza e afferma la storicità dell'etnografia, il suo coinvolgimento nell'invenzione di culture, non nella loro rappresentazione. [...] Gran parte dei saggi, anche se si concentrano sulle pratiche testuali, trascendono i testi per giungere al contesto del potere, della conservazione, della pressione istituzionale, dell'innovazione²⁵.

Attraverso lo studio degli artifici retorici che fioriscono nella scrittura etnografica (es. l'uso della terza persona singolare o del presente etnografico), dei modi di costruzione dell'autorità dell'etnografo (es. problematizzare il concetto di stanzialità), dei meccanismi traduttivi in atto (es. l'uso di insiemi coerenti come il «nativo», i «dogon», i «nuer» per descrivere comunità complesse), Clifford e i suoi colleghi portano avanti un'operazione meta-discorsiva di smottamento della «classicità» etnografica non così distante da quella che nel cinema era stata realizzata qualche anno prima, sul fronte pratico con l'avvento delle «nuove onde» e su quello teorico grazie agli studi semiologici strutturalisti e post-strutturalisti. Essi rinunciano all'idea di sostituire «grandi narrazioni» con altre di eguale natura o di adottare una prospettiva finalistica e totalizzante alla ricerca della coerenza delle interpretazioni, mentre, invece, portano alle estreme conseguenze un metodo attento al dettaglio significativo del segno e ai processi di costruzione discorsiva dei saperi, peraltro già diffusamente praticato negli studi culturali da personalità come Jurij Lotman, Claude Levi-Strauss, Michel De Certeau, Michail Bachtin, Clifford Geertz e molti altri.

²⁵ J. Clifford, G. 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, 1997, p. 24).

Considerare l'etnografia alla stregua di un genere letterario schiude così alcune aree d'intersezione con i viaggi modernisti cinematografici. Innanzi tutto l'approccio scelto mette l'etnografo e non più solo il «nativo» al centro del discorso etnografico. Si noterà che è quanto fanno gli autori cinematografici e più in generale gli artisti che si occupano di elaborare in termini finzionali le forme dell'alterità: le strategie retoriche e testuali che lo scrittore etnografico adotta servono per auto-definire una riconoscibilità sociale fondata su un'affermazione di autorevolezza da una parte e di pertinenza di sguardo dall'altra. Anche se nascosta dietro forme di racconto che mirano all'invisibilità (propria e della propria scrittura), la soggettività dello studioso si afferma per il suo grado di ambivalenza. Da una parte egli deve apparire indipendente, imparziale, distaccato, cosciente, autonomo; dall'altra deve, comunque, sottomettersi a un consenso più ampio che stabilisce codici e lineamenti professionali necessari per impersonificare quel determinato ruolo sociale. In altre parole, mentre chiede di essere riconosciuto da una comunità di appartenenza come indipendente e oggettivo, l'etnografo afferma una soggettività dipendente dai processi di codificazione dei saperi cui è vincolato e che contribuisce a vincolare²⁶. Quest'ambiguità, come si ricorderà, è alla radice delle esperienze di alterità di Pasolini e compagni, giacché anche il regista coltiva l'ideale – utopico – di un'autonomia di movimento e di prospettiva rispetto alla società di cui è «nativo» che sfocia però nell'applicazione – non importa quanto sofisticata – di un insieme di stereotipi e di semplificazioni cognitive che appartengono all'orizzonte di saperi e sensibilità di cui egli inevitabilmente fa parte.

Si aggiunga – e siamo al secondo punto d'intersezione – che rimarcare la «pesantezza» significativa della scrittura consente di relativizzare il contributo di coloro che appartengono alle culture studiate, in virtù del fatto che il loro «punto di vista» è sempre e comunque filtrato/tradotto/riconfigurato da una voce terza, che è presenza terza, scrittura terza. Per Clifford,

²⁶ Scrive Clifford a proposito di Malinowski, figura centrale dell'antropologia novecentesca: «*Argonauts* [...] produce una finzione culturale e annuncia la nascita di un personaggio autorevole: Bronislaw Malinowski, l'antropologo di tipo nuovo. Questo personaggio [...] non fu [...] costruito sul campo. Il personaggio non rappresenta ma razionalizza una esperienza di ricerca [...] Si è tentati di suggerire che la comprensione etnografica (un atteggiamento coerente di simpatia e di impegno ermeneutico) risulti piuttosto come una creazione della scrittura etnografica che non come una qualità propria della esperienza etnografica. In ogni caso quel che Malinowski realizzò con la scrittura fu contemporaneamente 1) l'invenzione romanzesca dei trobriandesi a partire da un ammasso di note prese sul campo, di ricordi, ecc. 2) la costruzione di una nuova figura pubblica, quella dell'antropologo come ricercatore sul campo». Cfr. J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard, Harvard University Press, 1988 (tr. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, pp. 135-136.

tale prospettiva funziona anche capovolgendo i fattori: attraverso l'uso impersonale della terza persona e del genere maschile il punto di vista dell'antropologo può essere assegnato al «nativo», senza che quest'ultimo abbia facoltà di parola per mettere in discussione la bontà traduttiva delle sue «presunte» dichiarazioni. L'indigeno così viene escluso una seconda volta dal processo di rappresentazione o viene messo al bordo del campo, come già commentato nel precedente capitolo a proposito del discorso relativo alle pratiche di recitazione dell'«altro» da parte dell'autorità filmica. Battezzare il trattato antropologico come un costrutto di «finzione» – e siamo al terzo punto di contatto – ci aiuta a considerare il tradizionale oggetto di studio della disciplina, ovvero la ricostruzione di culture «altre» sotto forma di organizzazioni sistemiche, coerenti e logiche, come una missione ideale e forse persino benvenuta ma destinata al fallimento o alla parzialità, nella stessa misura in cui lo sono – e il paragone non sembri forzato – i film modernisti di cui ci occupiamo, costretti anch'essi a muoversi in territori narrativi e formali parziali, instabili, precari o a impegnarsi in progetti produttivi tanto ambiziosi quanto spesso inconcludenti (come quelli di Rossellini e Malle in India o Antonioni in Cina). Nel successivo lavoro, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art* (il cui titolo italiano è *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*), Clifford specifica con maggiore nettezza la convinzione secondo la quale un codice culturale non può mai definirsi puro, a causa di un mondo – anche quello di una microsocietà apparentemente isolata e «primitiva» – in continua evoluzione e trasformazione, all'interno del quale le identità individuali e sociali perdono le loro certezze granitiche e i luoghi si fanno permeabili a influssi e sollecitazioni eteroclite. In tal senso le culture non possono mai considerarsi come costruzioni sociali stabili tanto che interpretarle, anche nel senso semiologico della *thick description* di Geertz²⁷, appare una missione ai limiti dell'impossibile e nei territori del fallibile. La loro traccia originaria, l'identità riconoscibile, la stratificazione storicizzata dei saperi rappresentano una sorta di terra promessa verso la quale la scienza interpretativa tende senza mai poterla raggiungere:

²⁷ C. Geertz, "Thick Description. Toward an Interpretive Theory of Culture", in Id., *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York, Basic Books, 1973, pp. 3-30 (tr. it. "Verso una teoria interpretativa della cultura" in Id., *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 39-70). La figura di Geertz è una di quelle più importanti nell'ambito delle discipline antropologiche. Sull'importanza della sua produzione intellettuale ai fini dello sviluppo della disciplina si veda almeno: R. Malighetti, *Clifford Geertz. Il lavoro dell'antropologo*, Torino, Utet, 2008; *L'antropologia interpretativa di Clifford Geertz*, «aut aut», n. 335, Luglio-Settembre 2007; L. Cimmino (a cura di), *Antropologia e interpretazione. Il contributo di Clifford Geertz alle scienze sociali*, Perugia, Morlacchi Editore, 2004.

Qualsiasi perseguimento di una terra promessa, qualsiasi ritorno a sorgenti originarie o recupero di una tradizione genuina implica discutibili atti di purificazione. Tali pretese di purezza sono in ogni caso sempre minate dal bisogno di *inscenare* autenticità in contrapposizione ad alternative esterne, spesso dominanti²⁸.

La messa in scena, la finzionalizzazione, la costruzione narrativa di poli alternativi conflittuali sono operazioni con cui l'etnografia fa abitualmente i conti, spesso senza rendersene conto. Non potendo essere rimossi, secondo questa logica decostruzionista, tocca imparare a integrarli nel proprio lavoro, appoggiandosi a modelli di ricerca che consapevolmente adottano strategie retoriche e forme di narrativizzazione arbitrarie, indirizzandole però non verso una pretesa di mimetismo e oggettività, ma verso un'articolazione delle forme soggettive, parziali, disorganiche del sapere, in vista di un posizionamento diverso della disciplina. Un passaggio dell'introduzione di *The Predicament of Culture* è esemplare di quanto andiamo sostenendo e merita di essere citato integralmente:

Questo libro è un oggetto etnografico *rappezzato*, una *collezione incompleta*. È costituito da una *serie di esplorazioni* scritte e riscritte nel corso di sette anni. Il suo momento storico è segnato da rapidi cambiamenti nei termini – scientifici, estetici e testuali – che sovrintendono alle rappresentazioni interculturali. Scritte dall'interno di un «Occidente» il cui titolo a rappresentare una storia umana unificata è oggi messo da tante parti *in discussione* e la cui stessa identità spaziale è sempre più problematica, le esplorazioni qui raccolte *non possono* – non dovrebbero – *dar luogo a una visione tutta di un pezzo*. *La loro parzialità è evidente*. I capitoli, di varia forma e stile, rispecchiano *circostanze diverse* e specifiche occasioni di stesura. Non ho tentato di riscrivere quelli già pubblicati per produrre una superficiale coerenza. Anzi, ho incluso nei volumi testi che *deliberatamente ne spezzano il tono dominante*, nella speranza di rendere in tal modo *manifesta la retorica dei miei resoconti*. *Preferisco le immagini a fuoco nitido*, composte in modo che rivelino l'inquadratura o l'obiettivo utilizzati.

L'etnografia, un'attività ibrida, appare così come scrittura, come collezionismo, come *collage modernista*, come *potere imperiale*, come *critica sovversiva*. In una prospettiva più ampia, forse, il mio tema è una *forma di viaggio*, un modo di capire e di muoversi in un mondo eterogeneo [...] Una delle principali funzioni dell'etnografia è l'«orientamento» (un vocabolo residuo di un tempo in cui l'Europa viaggiava e inventava se stessa in contrapposizione a un immaginario e indifferenziato «Oriente»). Ma nel secolo XX l'etnografia rispecchia nuove «pratiche spaziali» [...] nuove forme di residenza e circolazione.

Questo secolo ha visto una *straordinaria espansione della mobilità*, se si considerano il turismo, il lavoro migratorio, l'immigrazione, la proliferazione urbana. Sempre più numerosi sono coloro la cui «stanzialità» riposa sull'ausilio di mezzi di trasporto di massa,

²⁸J. Clifford, *The Predicament of Culture*, cit., p. 24. Per una ricostruzione critica del profilo di Clifford si veda almeno: A. M. Forero Angel, L. Simeone, *Oltre la scrittura etnografica*, Roma, Armando, 2010.

automobili, aeroplani. Popolazioni straniere si sono stabilite nelle città di sei continenti rimescolandosi spesso, però, in modi parziali, specifici. L'«esotico» è sorprendentemente vicino. Per converso, non sembrano esserci sul pianeta luoghi tanto distanti in cui non sia dato avvertire la presenza dei prodotti, dei mezzi di comunicazione di massa e del potere «moderni». La vecchia topografia ed esperienza di viaggio sono esplose. Non è più possibile lasciare il proprio tetto fiduciosi di trovare qualcosa di radicalmente nuovo, un tempo e uno spazio altri. La differenza la si incontra nella più contigua prossimità, il familiare affiora agli estremi della terra. Questo dis-«orientamento» si riflette per tutto il libro. Per esempio l'etnografia accademica del secolo XX *non si configura come una pratica interpretativa* di stili di vita distinti, integri, ma piuttosto *come una serie di dialoghi, imposizioni e invenzioni specifici. La differenza «culturale» non è più una esotica e stabile alterità; i rapporti io-altro sono faccende di potere e di retorica piuttosto che di essenza. Un'intera struttura di aspettative circa l'autenticità nella cultura e nell'arte è revocata in dubbio*²⁹.

Clifford sceglie metafore fotografiche e cinematografiche (il fuoco nitido, l'inquadratura, l'obiettivo utilizzato) per descrivere il proprio approccio etnografico e forse non è un caso giacché a ripercorrere questa citazione si trovano molte delle caratteristiche dei film odeporici già evidenziati negli scorsi capitoli. Gli oggetti rappezzati, le collezioni incomplete, l'Occidente come costruito (di potere) da mettere in discussione, la scrittura (filmica) come attività ibrida, frutto di un amore per il collezionismo (delle immagini dell'alterità), «come collage modernista, come potere imperiale, come critica sovversiva», il capire in viaggio, la differenza incontrata nella più contigua prossimità e il familiare che affiora agli estremi della terra, «un'intera struttura di aspettative circa l'autenticità nella cultura e nell'arte è revocata in dubbio»: sono tutte forme descrittive che ben si applicano ai collage modernisti di Marker, al disorientamento sensibile di Antonioni, alle pratiche militanti di Ivens, alla frammentarietà di Pasolini, alle domande senza risposta di Malle, agli oggetti rappezzati e tappezzati di Duras.

L'esplicitazione del frammento e dell'instabile, strategia retorica che condividono i registi modernisti e gli antropologi postmodernisti (ma occorrerà ripensare tali etichette e lo faremo nell'ultima parte di questo studio), si configura allora come una forma di relazione con il reale che cerca di decostruire e rigettare qualsiasi ricerca di purezza culturale, d'impressione di autenticità, di mimetismo fine a se stesso, di prossimità automaticamente significativa. I nostri cineasti non cercano la purezza, ma lo sporco della relazione. È uno sporco che emerge nei contenuti presentati (l'accentuazione dell'impressionismo, l'incapacità di capire, la sottolineatura del disorientamento),

²⁹J. Clifford, *The Predicament of Culture*, cit., p. 26-27 (Corsivi nostri).

così come nelle morfologie adottate e nell'esibizione stessa dei limiti della rappresentazione per immagini. Il dittico di Lang, da questo punto di vista, vale come dimostrazione per assurdo: *Der Tiger von Eschnapur* e di *Das indische Grabmal* ricercano una purezza della forma talmente laccata, leccata e ripulita da ogni asperità da risultare smaccatamente artificiale, e dunque reale nella sua artefatta sofisticazione.

I testi di Clifford, appoggiandosi a un comune impianto teorico foucaultiano e derridiano, si affiancano a quelli coevi di Stephen Tyler, Louise Pratt, Vincent Crapanzano, Michael Taussig, Renato Rosaldo³⁰ e trovano una forma forse più sistematica nel volume di George Marcus e Michael Fisher *Anthropology as Cultural Critique*³¹. Marcus e Fisher sostengono che nel campo etnografico, in questo momento storico, si assiste a una generale «crisi della rappresentazione», ovvero alla consapevolezza dell'incapacità delle forme scritte e audiovisive di veicolare le sempre più complesse dinamiche del mondo contemporaneo, in particolare in relazione all'immagine, all'immaginario e al concetto di reale. Per questo motivo decostruire le abitudini etnografiche significa aprire nuovi scorci di operatività che hanno a che fare con la pratica sperimentale:

... una volta che sono rese palesi le convenzioni e la natura retorica del discorso realista, si apre lo spazio per formulare nuove domande, per concretizzare nuovi oggetti di studio e per esplorare nuovi ambiti discorsivi attraverso esperimenti sulla forma³².

La questione della sperimentazione diventa così un elemento decisivo per l'attività dell'etnografo, anche in questo caso paragonabile a quella dell'artista o del cineasta, ma nell'accezione artigianale e pragmatica che si dovrebbe assegnare con maggiore frequenza a queste ultime due figure. Etnografi e cineasti si trovano costretti a relazionarsi con i dati della realtà (secondo ovviamente obiettivi e bagagli disciplinari diversi) potendo però attingere a una cassetta degli attrezzi ricolma di strumenti

³⁰ Si veda in particolare: V. Crapanzano, *Hermes' Dilemma and Hamlet's Desire. On the Epistemology of Interpretation*, Cambridge, Harvard University Press, 1992; R. Rosaldo, *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*, Boston, Beacon Press, 1989, S.A. Tyler, *The Unspeakable. Discourse, Dialogue and Rethoric in the Postmodern World*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987; M.L. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londra, Routledge, 1992.

³¹ G.E. Marcus, M.M.J. Fisher, *Anthropology as Cultural Critique*, Chicago, University of Chicago Press, 1986 (tr. it. *Antropologia come critica culturale*, Roma, Anabasi 1994).

³² G. E. Marcus, "After the critique of ethnography: faith, hope, and charity, but the greatest of these is charity". In R. Borofsky (a cura di). *Assessing Cultural Anthropology*, New York, McGraw-Hill, 1994 (tr. it. "Dopo la critica dell'etnografia. La fede, la speranza e la carità, ma di tutte più grande è la carità" in R. Borofsky (a cura di), *L'antropologia culturale oggi*, Roma, Meltemi, 2000, p. 65-66).

ovvero, fuor di metafora, a una pluralità di approcci e a un ventaglio di strategie di rappresentazione culturale la cui pertinenza deve essere attestata e validata volta per volta.

Ciò che risulta particolarmente importante nella discussione che verte sui testi sperimentali auto-consapevoli, non è tanto la sperimentazione per se stessa, ma lo spunto teorico prodotto da una determinata tecnica di scrittura e la sensazione che una innovazione continua nella natura dell'etnografia possa essere un mezzo utile allo sviluppo della teoria³³.

Sperimentare significa insomma offrire spunti teorici e instaurare una sensazione d'innovazione continua, tanto nell'etnografia, quanto, verrebbe da dire, nel cinema odepotico. Si noti, Marcus parla di una sensazione, non di una affermazione, un'ipotesi di sviluppo, non una determinazione precisa.

Tale prospettiva apre altri due scenari antropologici che vale la pena esplorare seppur in maniera rapida. Il primo riguarda la possibilità di considerare qualsiasi testo che abbia a che fare con le forme dell'alterità culturale come potenzialmente utile alla disciplina. Dunque documenti, appunti, immagini, fotografie, oggetti, romanzi, diari, articoli di giornale ma anche film (film di finzione, film sperimentali, film etnografici...) possono partecipare con la stessa legittimità degli appunti dell'etnografo alla costruzione (parziale) di un sapere culturale. Lo si evince, ad esempio, dai capitoli che Clifford dedica in *The Predicament of Culture* al rapporto tra l'opera di Conrad e le indagini di Malinowski, ai diari di viaggio di Leiris, Segalen, Cesaire, o, in un capitolo ancora più emblematico, alla storia del surrealismo etnografico. Tocca a Catherine Russell, qualche anno dopo, il compito di accreditare da un punto di vista etnografico il cinema di ricerca nel già citato *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Lo studio della Russell persegue obiettivi analoghi a quelli di Marcus o Clifford quando sostiene che:

the effect of bringing experimental and ethnographic film together is one of mutual illumination. On the experimental side, ethnography provides a critical framework for shifting the focus from formal concerns to a recognition of avant-garde filmmakers' cultural investment and positioning. On the ethnographic side, the textual innovations that have been developed by experimental filmmakers indicate the ways that "the critique of authenticity" has been played out in the cinema. Experimental film can be seen as a

³³G. E. Marcus, M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago, University of Chicago Press, 1986 (tr. it. *L'antropologia come critica culturale*, Roma, Meltemi, 1998, p. 95).

kind of laboratory in which the politics of representation and the conventions of observational cinema are brought under scrutiny³⁴.

Vi è insomma, secondo Russell, una sorta di mutuo aiuto tra etnografia e film sperimentale che noi ci sentiamo di allargare anche al cinema odepotico modernista e che si avvicina all'idea dell'eteroglossia teorizzata da Michail Bachtin³⁵, ovvero a quell'uso simultaneo di diversi tipi di discorso, tra loro interdipendenti, capaci di illuminare – come in un gioco di specchi – le strategie retoriche presenti negli altri discorsi che partecipano alla creazione di una determinata discorsività, di un più ampio campo tensivo di saperi. L'ormai stra-citato «ma» avversativo torna utile anche in questo caso perché segnala l'estensione di quella che Clifford chiamerebbe una polivocalità di soggetti che abitano un fatto sociale, secondo ricontestualizzazioni continue e negoziazioni morfologiche, semantiche, pragmatiche tra codici in qualche modo intraducibili eppure commutabili, contribuendo ognuno a mettere in circolo occasioni di destabilizzazione e, insieme, di consapevolezza, di malintesi e di epifanie³⁶. Da qui la condivisione di un territorio magmatico, «sperimentale», generalmente escluso dai canali più frequentati della comunicazione di massa, quelli che generano traffico e movimento di capitali, quelli che statuiscono le standardizzazioni del gusto e delle abitudini del consumo culturale; da qui il bisogno di assicurarsi un linguaggio, un modello rappresentativo che non dovrebbe mai accontentarsi di alcuna normalizzazione, di alcuna apparente

³⁴ C. Russell, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press, 1999, p. XII. Sullo stesso argomento si veda anche J. Desmond, *Ethnography, Orientalism and the avant-garde film*, «Visual Anthropology», Vol. IV, n. 2, 1991, pp. 147-160.

³⁵ Il termine «eteroglossia» è introdotto una prima volta da Bachtin in un testo del 1935 ma editato soltanto una trentina di anni dopo dal titolo *Slovo v romane* (cfr. «Voprosy Literaturny», n. 8, 1965, pp. 84-95) che si può trovare tradotto in italiano in Id., «La parola nel romanzo» in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979 e in inglese in «Discourse in the Novel» in Id., *The dialogic Imagination. Four essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 259-422). Per un'illustrazione del concetto di eteroglossia inserito nel quadro più generale delle teorie dialogiche e del pensiero del filosofo/semiologo russo si rimanda ai testi di Augusto Ponzio (cfr. A. Ponzio, *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Dedalo, 1980; Id., *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Milano, Bompiani, 1992; Id., *La rivoluzione bachtiniana. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*, Bari, Levante, 1997) e in inglese almeno a M. Holquist, *Dialogism. Bakhtin and his World*, Londra/New York, Routledge, 1990; Sue Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

³⁶ Si pensi alla relazione tra etnografo e informatore su cui torneremo tra poche righe. Il gioco traduttivo culturale che inscenano ha maggiori probabilità di reificarsi quanto più grande è lo scarto o la distanza tra gli attori della relazione interculturale e la loro società di riferimento: l'informatore che conosce la lingua dell'etnografo e sa comunicare con lui è quello che ha viaggiato, che ha imparato un'altra lingua, che ha abbandonato la propria comunità, facendosi in parte «contaminare» dai linguaggi e dalle abitudini epistemologiche delle culture che lo hanno accolto, estraendosi dalla quella nativa di cui ora diventa non tanto un traduttore quanto un interprete. L'antropologo subisce, almeno in parte, lo stesso destino di estraneità e marginalità rispetto alla società di appartenenza quantomeno perché cerca di conoscere realtà «primitive» generalmente escluse dai discorsi sociali (chi conosce in Europa i dogon, i nuer, i trobriandesi?).

naturalità e immutabilità dei metodi di approccio all'esistente, ma che mescoli, come in un'infinita attività di rimpasto che Lévi-Strauss forse avrebbe definito con il termine di bricolage³⁷, tutti gli artefatti utili alla relazione interculturale. Da qui la vicinanza tra l'esperienza etnografica, il film di ricerca come lo intende Russell e talvolta (ma non sempre) la pratica artistica odepórica.

Il secondo scenario rimanda invece alle trasformazioni economiche, sociali, politiche, geografiche, conosciute sotto la definizione un po' naif di «globalizzazione». La citazione sopra riportata di Clifford già segnalava l'avviarsi di un processo con il quale i registi modernisti devono cominciare a relazionarsi e che nei decenni successivi subirà un'ulteriore accelerazione: l'espansione della mobilità. Si tratta di un fenomeno storico/economico/culturale ormai evidente e che annovera manifestazioni di diverso segno e spessore: si va dal turismo di massa alle migrazioni o agli esodi causati da carestie, guerre, conflitti di varia natura (all'insegna di un processo storico che naturalmente non è ascrivibile solo a questa stagione), con la conseguente moltiplicazione delle diaspore, l'inverarsi di comunità di profughi, l'autorganizzazione delle minoranze; dalla diffusione di un modello di commercio di tipo consumistico che prevede la «libera» circolazione di merci (e delle persone che le trasportano) alla crescita esponenziale della popolazione urbana che svuota dall'interno il concetto stesso di «stanzialità» in un mondo dove mezzi di locomozione sempre più rapidi e relativamente economici consentono di muoversi da un angolo all'altro del pianeta o di una nazione in lassi di tempo sempre più brevi. Non è un caso che l'antropologia, come gli studi postcoloniali e quelli nascenti di cultura visuale, si interroghi in questi stessi anni su concetti come ibridismo (ne abbiamo già parlato), diaspora, migrazione, meticcio, creolizzazione, mutazione, contaminazione³⁸, a segnalare una percezione sempre più accesa e condivisa di fenomeni come l'intersezione e il mescolarsi delle identità culturali, sociali, etniche in unità sempre meno definibili, sempre meno stabili, sempre meno coese, sempre più piccole³⁹.

³⁷ C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Parigi, Plon, 1962 (tr. it. *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il saggiatore, 1964).

³⁸ Per una disamina introduttiva sul cambiamento di interessi dell'antropologia in relazione alle trasformazioni economiche e sociali che hanno investito la maggior parte delle società del pianeta nella seconda parte dello scorso secolo si veda: M. Kilani, *Anthropologie. Du local au global*, Parigi, Colin, 2009 (tr. it. *Antropologia. Dal locale al globale*, Roma, Dedalo, 2011); U. Fabietti, R. Malighetti, V. Matera, *Dal tribale al globale. Introduzione all'antropologia*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.

³⁹ Da questo punto di vista registriamo un gap tra le idee di società che si vanno diffondendo dagli anni Ottanta in avanti, anche grazie ai nuovi approcci antropologici, e le pertinenze che il cinema odepórico modernista propone alla disciplina e alla riflessione sul reale, per il semplice fatto che le esperienze sotto il vaglio della nostra riflessione sono storicamente precedenti all'assurgere di tale consapevolezza. Escludendo i lavori più recenti di Marker, Herzog e

Da questo punto di vista l'uso di un dispositivo meccanico di riproduzione (sia quello analogico sia a maggior ragione quello digitale) problematizza invece di risolvere la questione dell'«autentico». Se i «dogon», i «nuer», i «trobriandesi», possono considerarsi dei personaggi di «carta», la cui fissità è direttamente proporzionale alla stanzialità dei vari Griaule, Evans-Pritchard o Malinowski e alla loro capacità di scrittura, con il cinema etnografico, con le immagini in movimento, entrano in gioco altri fattori. Il termine «movimento» intanto assume, in tale cornice, un innegabile valore metaforico e paradigmatico, poiché evidenzia il carattere sfuggente e magmatico del sapere proposto dal film. Certo, ci sono altre caratteristiche che fanno del mondo che corre a ventiquattro fotogrammi il secondo un mondo di difficile stanzialità teoretica: il tempo insufficiente per approfondire aspetti sociali che appartengono a culture allogene e che meritano illustrazioni dettagliate (da questo punto di vista il trattato scientifico, la forma saggistica offrono spazi speculativi molto più ampi); il carattere artificiale del montaggio, certamente più visibile e individuabile di quello realizzato attraverso l'unione di frasi e parole; la difficile armonizzazione tra la voce di commento, solitamente normativa, e un insieme di immagini pluri-semantiche; la facilità di decentramento mobile e di alterazione delle prospettive che la macchina da presa assicura, specie quella con pellicola in 16 mm., e la conseguente difficoltà di garantire una raffigurazione stabile, «rassicurante», perimetrabile dell'oggetto sociale o etnico rappresentato⁴⁰.

Wenders (quelli peraltro coevi agli scritti di Lyotard, Derrida, o, in ambito etnografico, Marcus, Clifford e altri), negli altri precedenti casi il «viaggio in Oriente» si pone ancora come ricerca di un sapere, «un modo di capire», una speranza di orientamento che si traduce, ben presto, in un dis-orientamento verso il quale ogni cineasta e ogni film reagiscono secondo peculiarità che sono loro proprie. In tal senso, non si tratta di esperienze diverse da quelle di Leiris, Malraux, Segalen e tanti altri viaggiatori del Novecento, se non fosse per gli strumenti di racconto e di rappresentazione di cui dispongono, le macchine da presa.

⁴⁰ A tal proposito potrebbe essere utile ricordare, seppur brevemente e solo in nota, un fenomeno coevo a quello del cinema modernista odepórico che passa sotto l'etichetta di «mondo film». Si tratta di un sottogenere cinematografico di origine prevalentemente italiana, emerso nel panorama produttivo all'indomani dell'exploit commerciale di alcuni film come *Mondo cane* (Italia, 1962), *La donna del mondo* (1963) o *Mondo cane 2* (1963) di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara, Franco E. Prosperi, che sfruttano una serie di argomenti, di scene e di situazioni sensazionalistiche e scabrose per allestire pseudo-documentari sociali o etnografici (etnocentrici) con forti dosi di *exploitation*, violenza, sessualità esibita. Come capita anche in titoli come *Africa Addio* di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi (1966), *Africa ama* di Angelo e Alfredo Castiglioni e Guido Guerrasio (1971), *Africa nuda*, *Africa violenta* di Mario Gervasi (1974), *Ultime grida della savana* di Antonio Climati e Mario Morra (1975), è facile imbattersi nella descrizione di riti macabri, cannibalismo, amplessi o altre forme di raffigurazione estremizzata delle comunità indigene africane o di quelle appartenenti ad altri continenti e ad altre società «primitive». Spesso etichettate come apologetiche nei confronti del colonialismo e comunque equivoche perché soddisferebbero gli istinti razzisti e intolleranti dello spettatore italiano, questi «shockumentary» dimostrano, indirettamente, la pertinenza di quanto andiamo sostenendo a proposito della «scomodità» dell'immagine cinematografica (anche e forse ancor di più quella che si presenta come documentaria), della

È al centro di questa intersezione che cinema modernista e antropologia sperimentale cercano un faticoso dialogo. Si pensi ad esempio all'altro importante studio licenziato da Clifford alla fine degli anni Novanta: in *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century* egli introduce il concetto di *travelling cultures* come nuovo modo di concepire le culture e i rapporti tra società diverse. Egli demitizza e ridimensiona definitivamente la questione della stanzialità della ricerca sul campo, ricordando che il viaggio non è solo l'esperienza fondante dell'antropologo, ma anche di quelle figure con cui solitamente gli antropologi si relazionano, vale a dire gli «informatori», gli strumenti «traduttivi» di cui essi si servono quando entrano in contatto con realtà sconosciute, di cui non conoscono usi e costumi, con cui non condividono la lingua e che sono destinati prima o poi ad abbandonare. Assumendo come paradigmatica la storia di un gruppo di pellegrini che giunto a Plymouth nel Massachusetts riesce a superare le rigidità dell'inverno del 1620 grazie all'aiuto di Squanto, un nativo americano che conosceva l'inglese, che aveva viaggiato a lungo e che da poco tempo era ritornato tra la sua «gente», Clifford ricorda che spesso i dialoghi e i saperi si stabiliscono tra figure dalle identità indefinite o mescolate. Squanto, come altri informatori incontrati dagli etnologi, riesce a comunicare con gli europei o gli americani perché non è né un vero nativo, né un vero straniero, perché ha conosciuto sia l'esperienza del viaggio (e del disorientamento e dello spaesamento) sia quella del radicamento, imparando a comunicare con interlocutori assetati di concetti e paradigmi che li conducano a una fissità sociale, trasmettendo loro nozioni e opinioni sulla propria cultura influenzate dalla propria esperienza di mobilità. Ossia da un'esperienza spesso decisiva per assegnare senso a una prospettiva culturale, eppure altrettanto spesso ignorata da chi si prende il compito di raccogliere tali resoconti e tradurli in articolazioni discorsive.

Per Clifford però il concetto di *travelling cultures* è da intendersi in senso lato. Prova a spiegarlo in *Routes* ricostruendo un dialogo con una collega.

L'antropologo Christina Turner ha insistito con me su questo punto. Squanto come norma emergente? Gli informatori etnografici come viaggiatori? Ma gli informatori non sono tutti viaggiatori e neppure tutti nativi. Molti scelgono di limitare la loro mobilità e un numero ancora maggiore viene mantenuto «al suo posto» da forze repressive. Turner ha fatto un lavoro etnografico in un ambiente di operaie giapponesi, donne che non hanno «viaggiato», in nessuna accezione corrente del termine. Ma guardano la televisione. Hanno un senso di ciò che è locale e di ciò che è globale; sfidano le caselle tipologiche

sua ambiguità più o meno dichiarata, della sua consistenza esibizionista e mostrativa che le parole, i concetti, le speculazioni – dotte o pruriginose che siano – non fanno altro che rinforzare.

dell'antropologo; e non sono semplicemente le portatrici di una cultura. È un errore, mi ha detto la Turner, insistere sul «viaggio» inteso in senso letterale. Ciò dà per scontate molte cose e restringe eccessivamente l'importante questione di come i soggetti sono culturalmente «localizzati». Sarebbe meglio mettere in rilievo le molteplici, differenti modalità del nesso tra dentro e fuori, e ricordare che il viaggio, o lo spostamento, può coinvolgere forze che potentemente *passano attraverso*, la televisione, la radio, i turisti, le merci, gli eserciti⁴¹.

Il «passare attraverso» della televisione, del cinema e di altre forme di rappresentazione in movimento trasformano il medium di cui ci occupiamo in un testimone traduttivo dal moto perpetuo e dalla impossibilità di territorializzarsi. Sono «culture in viaggio» le macchine da presa che attraversano confini: confini reali come quelli che Pasolini percorre per passare da Israele alla Giordania, confini che non separano come quelli che toccano Ivens o Antonioni una volta giunti sulla grande muraglia cinese, confini invisibili e acquatici come quelli che attraversano gli amanti di Robbe-Grillet in un traghetto che tergiversa lungo lo stretto del Bosforo, confini culturali e immateriali come quelli che separano la scimmietta in cattività di Rossellini dalle sue sorelle non addestrate dall'uomo, confini speculari e da *trompe-l'oeil* come quelli che riflettono le immagini decadenti dei personaggi della Duras, confini che delocalizzano come quelli che uniscono la Guinea Bissau e il Giappone, confini che risuonano in un nastro magnetico registrato come quelli che uniscono la Francia e il Giappone del dopo Hiroshima o quello delle Olimpiadi del 1964. Sono culture a metà, informatrici e mentitrici, le macchine da presa dei registi modernisti. Sono «scritture del movimento», le macchine *cinematografiche*, sono culture moderniste in polvere, per usare la felice espressione di Appadurai, veicoli attraverso i quali si diffonde quello che lo studioso indiano chiama «mediorama», ovvero il flusso delle immagini veicolate dai mezzi di comunicazione di massa che permette ai saperi e agli immaginari di superare le barriere, di rompere i confini, di allargare i fronti dialogici forse più di quanto possano fare gli stessi esseri umani⁴².

⁴¹ J. 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, p. 33).

⁴² A. Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Tracce di reale nelle immagini disperse, rilocate e reificate

In un recente testo dedicato alle interazioni tra cinema, etnografia, antropologia, fotografia – nel quale vengono studiati, attraverso un approccio genealogico e interdisciplinare, alcuni dei classici della cinematografia etnografica, tra cui i lavori di Robert Flaherty, Merian Schoedsack e Ernest Cooper, Franz Boas, Pál Fejös, Gregory Bateson e Margaret Mead, Rouch, Lévi-Strauss e, non ultimo e con un certo gusto provocatorio, il Rossellini di *India Matri Bhumi* – Carmelo Marabello definisce le immagini prodotte dagli etnografi o realizzate in funzione degli studi accademici come «immagini glossa». In un mondo sempre più imbevuto di immagini dell'alterità, dell'esotico e del diverso, ormai appannaggio di ogni dispositivo mediatico (dal giornalismo al cinema, dalla pubblicità all'arte figurativa o astratta, dalla grafica all'animazione, dalla fotografia al design), le immagini etnografiche si ritagliano, secondo lo studioso siciliano, un compito e una funzione di «autenticazione». «La cifra delle immagini etnografiche – spiega – si assume l'onere del vero come esito da tracciare e produrre, nel segno dell'*autentico*, dell'*originale*»⁴³ secondo processi di significazione capaci di

restituire per sineddoche, mondi da frammenti, universali da eventi semplici e tuttavia non singolari, [di] discorsivizzare la lingua altrui nel codice della propria, di proporre lo statuto dell'alterità come visibilità, come possibilità di messa in luce dell'altro nella forma dell'osservazione, nella potenza della registrazione⁴⁴.

Un compito improbo che tuttavia, per Marabello, l'immagine etnografica può ancora assolvere, a patto di sapersi collocare in un contesto etnologico più ampio e integrato, mantenendo una posizione e una funzione periferica, in una costante disposizione e dispersione relazionale, di chiusura e di apertura, che spinga lo studioso e lo spettatore all'acquisizione di competenze esegetiche anche sul fronte iconico/mostrativo e imponga la fatica e la fatica del compromesso.

Le immagini etnografiche non vivono, infatti, in un super dizionario. [...] Zone di contatto, esse si producono come glosse, attestano e contestano descrizioni e iscrizioni di cui sono prodotto e azione, esito e apertura. Frammenti auspicati di logos, immagini latenti delle fratture etnografiche di questo, le immagini glossa segnano le alterità accomodandole: abitano per così dire la vista, assegnano allo sguardo orizzonti di eventi, si producono come esemplari, per ritirarsi e acconciarsi rapidamente come contingenti e occasionali, nell'arco di tempo del loro uso. [...] Nell'isola disciplinare della ricerca etnologica le immagini glossa sussumono il progetto di formazione dello sguardo

⁴³ C. Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano, 2011, p. 423.

⁴⁴ *Ibidem*.

etnografico, l'istituzione di condizioni di pertinenza e competenza di esso. Tuttavia, il compito cui queste immagini attendono si rivelerà complesso, debitorio comunque nei confronti delle forme di consumo spettacolare, incline a ovvie e necessarie strategie di compromesso. [...] Le immagini glossa, nella loro circolazione, assumono così una sorta di funzione fatica, operano come produttrici di immagini a mezzo di immagini, [come] una *agency* [...], un'agenzia e un'agenda di pertinenze, di sguardi competenti, nella formazione di una comunità *convergente*. [...] Le immagini antropologiche qui convocate non suscitano un'esperienza interiore, lavorano piuttosto alla costruzione di un'esperienza pubblica, di una disciplina dell'esteriorità, di una pratica di lettura orientata, autorizzata⁴⁵.

Sotto una certa prospettiva che qui vogliamo sostanziare, i film modernisti rispondono a funzioni simili a quelle descritte da Marabello. Come le rappresentazioni etnografiche, anche quelle di Pasolini, Rossellini e colleghi sono consapevoli del loro posizionamento marginale: stanno e si collocano ai margini della geografia, ai margini dell'industria cinematografica, ai margini della politica della dominazione, ai margini anche delle discipline atte allo studio delle alterità culturali come sono appunto le scienze antropologiche. Cercano anch'esse, almeno nella maggior parte dei casi, di comunicare per «sineddoche» tracciando «mondi da frammenti», «universali da eventi semplici e tuttavia non singolari». Lo sguardo di un cinese per una cinesità umile e dignitosa, gli arabeschi di una moschea come teoria della possibilità di un innamoramento interetnico, le sabbie di un deserto come reificazione di un'apocalisse. Inoltre, come abbiamo avuto modo di ricordare più volte, i nostri film propongono anch'essi «lo statuto dell'alterità come visibilità» e più ancora come «mostrazione», come evidenza delle linee di demarcazione tra categorie sfuggenti. Auspicano l'acquisizione di competenze traduttive e disposizioni esegetiche in chi guarda, sognano la costruzione di «comunità convergenti» (quelle europee, sollecitate a rivolgere un'attenzione maggiore e acuta nei confronti delle culture e paesi a torto ritenuti lontani – *la Cina è vicina* intitolava un suo film Marco Bellocchio – o periferici o primitivi), la possibilità di spiegarsi nel tempo e insieme dispiegarsi nello spazio.

Esiste tuttavia un altro «*ma*» nell'immagine odepotica modernista che separa questa esperienza da quella dell'etnografia in senso stretto e che riguarda il diverso modo di essere o, meglio ancora di presentarsi, come «glossa». Nel senso di Marabello, l'immagine etnografica è tale se si assegna alla parola il suo significato comune, quello di nota/postilla che spiega il «verbo» e/o la «legge»⁴⁶,

⁴⁵ C. Marabello, *op. cit.*, pp. 424-425.

⁴⁶ Ricordiamo in nota un fatto noto: si intende per glossa innanzitutto le note scritte ai margini dei testi biblici e giuridici e per estensione e solo in un secondo momento quelle che compaiono accanto a qualsiasi tipo di testo scritto.

sostituendosi e insieme sovrapponendosi alla questione della scrittura etnografica su cui Clifford, Magnus e altri si sono a lungo interrogati. La «glossa», prendendo per buone queste accezioni, resta una notazione esplicativa poiché spiega, illustra, parafrasa. Nel nostro caso, invece abbracciando in modo più ampio lo spettro significante del termine, ci pare più utile soffermarsi invece sul suo significato originario ed etimologico: nel greco antico e successivamente in latino, il termine γλῶσσα (*glōssa*) indica la lingua o l'insieme di parole rare, cadute in disuso, bisognevoli di spiegazione (dunque per noi parole in disuso di una lingua in disuso)⁴⁷. Alla luce di quest'accezione, le immagini dell'alterità considerate come «glossa» sono tali – reali, autentiche – nel momento in cui evidenziano un'oscurità, un'incapacità di capire, un senso nascosto e fantasmatico e, contemporaneamente, mettono in atto un tentativo di spiegazione che finisce però per essere approssimativo, insoddisfacente, ingenerando quei malintesi e quelle incomprensioni su cui abbiamo ragionato nella precedente parte di questo studio. Sono *glösse*-non-glosse, «frammenti auspicati di (non) logos». Non a caso i nostri film riescono a essere nel contempo verbosi, inscenando una voce narrante extradiegetica prolissa, persino assillante, tanti sono gli interventi di spiegazione e delucidazione di cui si rende protagonista, e insieme silenziatori l'alterità o inconcludenti o destabilizzanti, in quanto raramente le «note a margine» che presentano sono in grado di chiarire, di semplificare, di ridefinire l'oggetto della visione che cercano di commentare.

Si tratta a ben vedere di una modalità di relazione con il reale che non cerca l'autenticità dell'immagine stessa (che resta *glōssa*, immagine arcaica, immagine oscura), ma l'autenticità dei processi che essa è in grado di ingenerare sia all'interno del film sia all'esterno. La dimensione mimetica è dunque essenziale solo nella misura in cui si fa fautrice di altri processi discorsivi e ricettivi nei quali l'autentico si disloca dal contenuto più o meno «veridittivo» delle inquadrature per rilocarsi nelle forme di rappresentazione dell'alterità scelte o, meglio ancora, nell'atteggiamento di «credibilità» e «onestà» che sopporta e regge tali scelte. Intendiamo per «credibilità» quell'insieme di operazioni che da una parte giustifica le strategie narrative adottate (ad esempio il ricorso alla modalità degli appunti, delle note, dei sopralluoghi per mettere in forma un sapere che cerca ma

⁴⁷ «Gr. *glōssa*, che, oltre a 'lingua' significa anche 'parola rara che abbisogna di una spiegazione. [...] Da *glōssa* i Latini formarono (sec. II d.C.) [...] *glossāriu(m)* 'elenco di arcaismi o forestierismi bisognevoli di spiegazione'. Cfr. Cfr. DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, curato da Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli per l'editore Zanichelli. Edizione consultata: 2a (1999), p. 673.

non sa cosa afferrare, di uno sguardo che si muove, ma che non sa come disporsi in uno spazio «altro»), dall'altra coinvolge e mette sotto osservazione l' «autorità etnografica» di Clifford, ovvero il regista del film che si fa garante della verità dell'immagine, sopperendo alla sua parzialità di sguardo attraverso la fiducia che lo spettatore è disposto ad accordargli in virtù della sua riconoscibilità sociale. Le percezioni, le convinzioni, gli stili di movimento dell'autore cinematografico diventano, in altri termini, uno dei criteri di valutazione dell' «onestà» del racconto. La configurazione iconica dell' «altro» si abbarbica ancora di più al suo «configuratore», alla sua soggettività, alla sua mobilità e volubilità, per farsi discorso che spesso accentua i caratteri di marginalità, bordo e confine propri di un cinema che vuole essere «alternativo» a quello tradizionale, che attraversa spazi e tempi inediti e che, parallelamente, vuole lasciarsi attraversare da sguardi e figure inedite. Soffermandosi, in definitiva, nell'alveo delle pratiche della testimonianza, anziché in quelle della documentazione.

Tali percorsi dentro il «reale» della testimonianza, dentro il «vero» della testimonianza, possono essere rintracciati nei casi che qui studiamo in diversi momenti e in molti passaggi. Qui, in un gioco di sineddochi da cui anche noi non possiamo prescindere – per esigenza di sintesi, davvero, e non per sincretismo – vorremmo soffermare l'attenzione del lettore su due sole evidenze del percorso speculativo tracciato, scegliendole come tappe conclusive del ragionamento in essere. Sono, l'una, la stratificazione-proliferazione delle tracce dell'esperienza odepórica nello spazio, nel tempo, nei dispositivi espressivi; e l'altra la presenza del corpo-regista come manifestazione finale di una faticata ricerca di autenticità.

Per quel che riguarda il primo ambito di pertinenze, è bene ricordare che per proliferazione delle tracce intendiamo la disseminazione delle « glösse-non-glosse» sulle rette spaziali, temporali, mediatiche e mnemoniche che ogni film pratica nel suo processo di diffusione e gestione paratestuale e intertestuale delle ricezioni spettatoriali. Già dalla lettura trasversale della mappatura presentata nella seconda parte del volume emergeva questa tendenza. Potremmo addirittura affermare che quasi tutti i film di cui ci stiamo occupando mettono in atto quel fenomeno di rilocalizzazione che qualche decennio dopo Casetti definirà fondante dell'attuale «era digitale» (quello che lo studioso chiama «cinema due»)⁴⁸ e che invece – almeno in parte – possiamo già individuare nell'esperienza del viaggio dei registi modernisti in continenti e in culture «altre». Qui, infatti, è

⁴⁸ F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

piuttosto comune imbattersi in soggiorni dai quali prorompono immagini che non si accontentano di colonizzare il medium cinematografico, ma trasmigrano, si spalmano su altri dispositivi, piattaforme, linguaggi espressivi e comunicativi. Si pensi alle riprese in 16 mm. realizzate da Aldo Tonti per conto di Rossellini durante la prima fase del soggiorno indiano del regista romano: alcune di quelle inquadrature confluiranno nel documentario preparato per la televisione italiana e in quello (simile ma non uguale) preparato per la televisione francese. Un'ulteriore selezione trasmigrerà in *India Matri Bhumi* a costruire il tessuto documentario – le transizioni da un episodio all'altro – e finzionale – i singoli episodi – della pellicola. Alcune delle foto scattate in quei mesi di viaggio, invece, diventeranno libri fotografici come quello curato da Adriano Aprà nel 1991 (*India 57*)⁴⁹ o quello realizzato da Jean Vautrin (alias Jean Herman), intitolato *J'ai fait un beau voyage - Photo-journal 1955-1958* pubblicato alla fine degli anni Novanta⁵⁰. Come se non bastasse, i contenuti di quelle immagini che già si predisponavano per una ricezione guidata per mezzo delle molte interviste o anticipazioni rilasciate da Rossellini a riviste di critica cinematografica e ai giornali⁵¹, si sono poi disgiunte nei mille rivoli significanti prodotti dalle polemiche dell'attualità cronachistica (si pensi all'*affaire* Sonali a lungo cavalcato dai giornali scandalistici indiani e europei) e assemblate nel tempo della rimemorazione sotto forma di ricostruzioni romanzate successive (ad esempio quella pseudo-romanzata dal giornalista Dileep Padgaonkar⁵²).

Disseminazioni mediali di luoghi ed esperienze altre sono all'ordine del giorno per quanto riguarda il modo di operare di Chris Marker. Grazie al suo viaggio in Cina, oltre a *Dimanche à Pékin*, il regista francese prima dà alle stampe un book fotografico intitolato *Clair de Chine*, pubblicato come inserto del numero che la rivista *Esprit* dedica alla Cina nel gennaio 1956 e accompagnato da un suo breve testo di commento⁵³, poi prepara le illustrazioni per *Chine*, la guida che Armand Gatti scrive nel 1957 per la collana *Petite Planète* delle Éditions du Seuil curata dallo

⁴⁹ A. Aprà, *Rossellini. India 1957*, Roma, Cinecittà international, 1991.

⁵⁰ J. Vautrin, *J'ai fait un beau voyage. Photo journal 1955-1958*, Parigi, Editions du Cercle d'Art, 1999.

⁵¹ Una parziale raccolta delle interviste rilasciate in quegli anni si trova in R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venezia, Marsilio, 1987 (edizione a cura di A. Aprà) e in Id., *Il mio dopoguerra*, Roma, edizioni E/O, 1995.

⁵² D. Padgaonkar, *Under Her Spell. Roberto Rossellini in India*, New York, Penguin Group, 2008 (tr. it. *Stregato dal suo fascino. Roberto Rossellini in India*, Torino, Einaudi, 2011).

⁵³ C. Marker, *Clair de Chine. En guise de carte de vœux, un film de Chris Marker*, supplemento fotografico di «Esprit», n. 234, Gennaio 1956.

stesso Marker⁵⁴. Dei numerosi viaggi in Giappone conosciamo gli esiti filmici più importanti, vale a dire il trittico *Le mystère Koumiko*, *Sans soleil*, *A.K.*, mentre andrebbero considerati come parti fondanti delle medesime esperienze nipponiche anche i successivi video *Level Five* (1996) e *Tokyo Days* (1999), nei quali vengono riusate riprese compiute in occasione del *tournage* di *Sans soleil* ma scartate in sede di montaggio, e soprattutto il libro fotografico *Le Dépays*, presentato come una sorta di film cartaceo, con commento scritto annesso, dedicato alla città di Tokyo e ai suoi abitanti⁵⁵.

L'India e l'Indocina, intese come luoghi dello spirito e come costrutti simbolici, spazi infantili e/o fantasmatici che rivivono di continue rimemorazioni e reincarnazioni (anche in altri siti geografici), deflagrano nell'opera composita di Marguerite Duras che qui abbiamo convocato con una certa circospezione per le ragioni esplicitate nella prima parte di questo studio. La mente va subito alla continua rilocalizzazione del personaggio di Anne-Marie Stretter: nella trilogia cinematografica *La femme du Gange* (1974), *India Song* (1975) e *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), e prima di allora in romanzi come *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964,) o *Le Vice-Consul* (1965)⁵⁶. Egualmente importanti sono un altro gruppo di testi e di immagini riprodotti qualche anno dopo, quelli che si raccolgono attorno ai romanzi semi-autobiografici *L'Amant* (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), inframmezzati dall'adattamento cinematografico firmato da Jean-Jacques Annaud (e poco amato dalla Duras), senza contare la sceneggiatura scritta dalla poliedrica autrice per il cortometraggio di Marin Karmitz *Nuit noire Calcutta* (1964) e ambientata anch'essa nella capitale del Bengala⁵⁷. Occorre poi ricordare, una volta ancora, che *India Song*, l'opera più importante del ciclo indiano, è stata pensata per essere intertestuale e ipermediale,

⁵⁴ A. Gatti, *Chine*, Parigi, Seuil, 1968.

⁵⁵ C. Marker, *Le Dépays*, Parigi, Herscher, 1982.

⁵⁶ Sull'opera di Marguerite Duras, in modo particolare sul ciclo indiano, esiste una cospicua letteratura critica non riproducibile in queste note. Ci limitiamo a segnalare alcuni testi particolarmente significativi in relazione alle tematiche qui affrontate (finzione, realtà, posizione dell'autore, sguardo postcoloniale): M. C. Ropars-Wuilleumier, *Un miroir de l'écriture (sur India Song de Marguerite Duras)*, in Id., *Le Texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1980, pp. 127-211; C. 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. XII, n. 1/3, 1991, pp. 1-22; S. Mcneecce, *Art and politics in Duras' India cycle*, Gainesville, University Press of Florida, 1997; Ann E. Kaplan, *Women, Trauma and Late Modernity. Sontag, Duras and Silence in Cinema 1960–1980*, «Framework», Vol. L, n. 1-2, Primavera/Autunno 2009, pp. 158-175; Sirkka Knuuttila, *Fictionalising Trauma The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*, Londra, Peter Lang Publishing, 2011.

⁵⁷ Ai titoli sopra riportati andrebbero aggiunti anche i film tratti dai romanzi della Duras, ma non messi in scena dalla scrittrice. Abbiamo parlato a lungo di *Hiroshima, mon amour*, ma ci sono anche film come *La diga sul Pacifico* di René Clément (1957), dal romanzo omonimo della scrittrice, ambientato in Indocina e girato – per quanto riguarda gli esterni – in Thailandia, o i più recenti *Hanoi* di Lucia Helenka (2004) o *Un barrage contre le Pacifique* di Rithy Panh.

dacché è insieme un'opera teatrale, una sceneggiatura, un film, la riproposizione di una storia in gran parte già scritta in un romanzo (*Le Vice-Consul*) e riposizionata in nuove regioni narrative, e per finire la predisposizione di una colonna sonora che rivivrà autonomamente in un secondo e successivo film, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.

Dai viaggi in India di Pasolini si generano diari e resoconti (*L'odore dell'India*), film su «film da farsi» (gli *Appunti*), location per racconti fantastici, mitologici e deterritorializzati (*Il fiore delle Mille e una notte*), mentre da quelli in Medio Oriente o in Africa (come per Rouch e Herzog) fioriscono altri «film da farsi» (*Il padre selvaggio*⁵⁸, *L'Orestiade*), altre inchieste (*La rabbia*), altre location per film (*Medea*, *Edipo Re*, ancora *Il fiore*), altri racconti o poesie⁵⁹. Delle polemiche innescate da *Chung Kuo Cina* abbiamo già dato conto, come abbiamo già fatto notare come, per Wenders, l'esperienza nipponica di *Tokyo-Ga* è alla base del piccolo documentario *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*. Aggiungiamo allora l'Ivens che ritorna in Cina, o la Cina che ritorna in Ivens, per ben cinque volte nel corso della sua lunga carriera: in *The Four Hundred Million* (1939), nel dittico *Before Spring/Letters from China* e *The War of the 600 Million People* (entrambi del 1958), nel monumentale *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976) con le sue due costole dedicate alle minoranze etniche *Les Kazaks* e *Les Ouigours* (1977), in *Une Histoire du vent* (1988), cui si aggiunge, indirettamente, il cinegiornale preparato per la TV cinese sulle manifestazioni di commiato per la morte di Mao realizzate a Parigi, e intitolato *Commémoration à Paris de la mort de Mao Ze Dong* (1978). Anche qui, l'esperienza di un paese contamina i generi e i linguaggi: abbiamo film finzione, documentari, cinegiornali, film amatoriali, film di propaganda, lettere filmate, film collettivi, finti film muti, manifestazioni di piazza e montagne o deserti senza presenza umana.

Quando l'esperienza dell'«altro» non «colonizza» un numero rilevante di modalità e di linguaggi espressivi tende a occupare e vampirizzare il tempo filmico, spesso dilatandolo oltre misura. *L'India vista da Rossellini* è composto da dieci puntate per complessivi 251 minuti, *Comment Yukong* si presenta come una serie di dodici documentari lunghi in tutto ben 763 minuti, cui si aggiungono i 50 minuti del documentario sui Kazaki e i 35 minuti di quello sugli Uiguri. *Chung Kuo - Cina*,

⁵⁸ Il film non è mai stato realizzato ma la sceneggiatura è stata pubblicata per Einaudi. Cfr. P. P. Pasolini, *Il padre selvaggio*, Torino, Einaudi, 1975.

⁵⁹ Si pensi ad esempio a poesie come *La Guinea* pubblicata nella raccolta *Poesie in forma di rosa* (Garzanti, 1964) o *Profezia* presente nella raccolta di testi pasoliniani *Alì dagli occhi azzurri* (Milano, Garzanti, 1965). Tutte le sue liriche si trovano ora in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1993.

diviso in tre parti, dura «solo» 207 minuti, i sette episodi televisivi de *L'Inde fantôme* valgono in tutto 378 minuti a cui si vanno ad affiancare i 105 minuti di *Calcutta. Der Tiger von Eschnapur* e *Das indische Grabmal*, un unico *plot* suddiviso in due diversi film, si completano in 194 minuti. Raddoppiando per due la colonna sonora di *India Song*, le disavventure di Stretter e dei personaggi che la circondano si dispiegano in totale per 240 minuti. Certo, esistono anche film più brevi, alcuni come *Plaisir en Iran* che durano poche manciate di minuti, ma è un fatto che la durata dilatata accomuni alcuni dei titoli di viaggio di cui ci occupiamo nel segno della monumentalità, del tempo espanso, del respiro profondo e lento della pazienza rappresentativa. Se non è il tempo a dilatarsi è lo spazio a scomporsi: *Le mura di Sana'a* salta improvvisamente dalla capitale dello Yemen a Orte, nel Lazio; *Dimanche à Pékin* da Parigi alla capitale cinese, *Hiroshima, mon amour* da Hiroshima a Nevers, *Le mystère Koumiko* e *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* da Tokyo ancora alla capitale francese. *Sans soleil* è un *tour du monde* con tappe a Tokyo, Guinea Bissau, Islanda, San Francisco, l'Île de France, *Si j'avais quatre dromadaires* un *tour de force* con passaggi (fotografici, dunque privi di movimento) in Cina, Cuba, Giappone, Grecia, Urss, Corea e Islanda, *Il fiore delle Mille e una notte* un'«odissea» tra Yemen, Iran, India, Nepal, Etiopia, *Dal Polo all'Equatore* un viaggio sulle montagne del Tirolo, poi al Polo Sud, in Uganda, in India e in Indocina e sul confine russo-persiano. Se son il tempo e lo spazio insieme, allora è la rimemorazione, il ricordo, il recupero di un immaginario passato ricodificato nei suoi perimetri cronotopici. Si pensi alle immagini di repertorio che vengono usate da Resnais (in *Hiroshima*), Marker (le immagini de *La Zona* o Okinawa in *Level Five*), Ivens (*Une Histoire de vent*) o da Gianikian e Ricci Lucchi (in *Dal Polo all'Equatore* o *Images d'Orient. Tourisme Vandale*). Il primo sfrutta i documentari già girati a Hiroshima da registi giapponesi per testimoniare l'orrore della bomba e per lasciare che quelle immagini restassero impresse, pur senza ripresentarle continuamente, nella memoria dello spettatore. Il secondo utilizza i video che altri operatori hanno realizzato, impastandoli, senza soluzione di continuità, con le immagini realizzate in giro per il mondo. Il terzo riprende alcuni suoi vecchi documentari e li «dona» al suo ultimo film. I quarti riusano e saturano invece vecchie pellicole, bobine ritrovate negli archivi, inquadrature e *take* catturati da operatori anonimi all'inizio del Novecento, ovvero nel periodo più intenso di costituzione dell'immaginario cinematografico coloniale, per ridefinire e riconfigurare gli immaginari collettivi del colonialismo, dell'esotismo,

dell'alterità. Ma l'esperienza di uso di vecchie pellicole non si trova solo in *found footage film* come *Dal Polo all'Equatore* (1985), *Images d'Orient. Tourisme vandale* (2001) *Frammenti elettrici n. 2. Vietnam* e *Frammenti elettrici n. 4. Asia* (entrambi del 2005) o in altri casi come *Mother Dao the Turtlelike* (*Moeder Dao de Schildpadgelijkende*), una raccolta di attualità cinematografiche realizzate tra il 1912 e il 1932 provenienti dalle Indie Orientali Olandesi e rimontate da Vincent Monnikendam; ne troviamo anche nel recente *Les plages d'Agnès* (2008) dove l'operazione che la Varda realizza è altrettanto interessante perché recupera dal proprio archivio personale immagini catturate durante il suo viaggio in Cina con Marker a metà degli anni Cinquanta (era la sua assistente) e le riutilizza perché già temporalmente vecchie, culturalmente segnate, anamnesi abbandonate e riapparse da qualche scantinato.

In tutti i casi qui convocati, e in altri ancora menzionabili, la proliferazione, la disseminazione, la migrazione, la dilatazione, la rimemorazione ci paiono azioni accomunabili nel segno di un disagio raffigurativo da esprimere in forme non tradizionali e oltre gli spazi comuni della semantica cinematografica. Le opere monumentali possono essere il risultato di una voglia di raccontare che si sposa però con un'incapacità di selezionare un tempo della visione sostenibile, almeno per le logiche del mercato distributivo cinematografico, relegando performance mostrative in canali di diffusione che non garantiscono un ampio afflusso di pubblico (i festival, i film sperimentali) o una presenza assidua, consapevole e duratura dello stesso (la mini-serie televisiva). I fotogrammi che si affiancano alle istantanee, che si affiancano alle parole, che si affiancano alle illustrazioni, che si affiancano al palcoscenico teatrale – e così via – sono conformazioni di senso che accettano uno status precario, non completo, rimandando spicchi esperienziali ad altri media, ingenerando un orizzonte di consapevolezza più diffuso ma meno solido, meno stabile. La riproposizione di materiali altrui è egualmente segno di una crisi di fiducia nella possibilità di rendere significanti – se non dopo una lunga azione scolorente del tempo – le immagini catturate dall'«autore», non fosse altro perché è diventata consapevolezza comune l'impossibilità di liberarle dalle timbrature orientaliste che contrassegnano giocoforza le raffigurazioni di una certa alterità asiatica.

Glosse inglossabili, spiegazioni di un'indecisione, polivocalità di un vociare indistinto, le forme dell'avvicinamento al reale diventano, inevitabilmente, forme di interrogazione sul ruolo del cineasta che, come abbiamo visto, assume una posizione fondamentale, un'autorità autorevole,

un'autorevolezza autoritaria. La presenza del corpo-regista, non più quello del corpo-attore, costituisce, da questo punto di vista, una delle strategie più interessanti per rimescolare le incomprensioni, lasciarle depositare sulle superfici delle inquadrature e sulle epidermidi dei nativi, dei viaggiatori, dei viaggiatori-nativi. Corpi in viaggio. Corpi etnografici in movimento. Alcuni sono debordanti, altri sono corpi di una «autorialità performante» che, come dice Cecilia Sayad, «si spingono fino ai bordi del sé, delle immagini, delle narrazioni»⁶⁰. Rossellini nelle trasmissioni televisive francese e italiana è un *deus ex machina*, un imbonitore, un uomo senza macchina da presa, ma con parole, convinzioni, fisicità. Accende per sé e per il giornalista di turno una sigaretta dopo l'altra, con fare compassato, con movenze misurate, si attarda negli aneddoti più succosi, si sbraccia per dare forza alle sue teorie, sorride ironico o acquista una postura severa, dipende dal caso. Pasolini è corpo emaciato, in Palestina, in India, figura che domanda, si domanda, si carica del peso di un microfono, per comunicare, sorride, si muove in continuazione, faticosamente seguito da macchine da presa dalle quali sembra voler sfuggire. Ivens esibisce la sua vecchiaia, i suoi novant'anni, la sua ultima fatica, trasportato come un antico imperatore su una portantina, a cercare le sonorità del vento tra le montagne del Sichuan e il deserto del Gobi, mescolato tra guerrieri di terracotta che ritornano in vita. Marker, che, come noto, ha coltivato la sua invisibilità pubblica con certosina tenacia, appare per pochi attimi in *Tokyo-Ga* nascosto dietro un foglio di carta dove è disegnato un felino, oppure trova reificazione nel suo alter-ego, il gatto arancione Guillaume-en-Egypte, presente in *Les plages d'Agnès* di Varda (senza contare il Sandor Krasna di *Sans soleil*, di cui abbiamo già parlato più volte). Si possono anche rinvenire due cameo quasi invisibili dello stesso Marker in *Lettre de Sibérie* e, ancora, in *Sans soleil*. In *Tokyo-Ga* invece Wenders, dal fuoricampo, intervista Herzog in cima alla Tokyo Tower, mentre in *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* appare mentre gioca a biliardo con lo stilista Yamamoto, anche lui esibendo la sua fisicità minuta, precaria. Malle si fa riprendere nel primo episodio de *L'Inde Fantôme*, accanto alla sua macchina da presa, mentre un nugolo di ragazzini lo accerchia, così come era accaduto a Pasolini prima di lui mentre in *Loin du Vietnam* anche Godard è accanto alla cinepresa, ma è solo, senza alcuno intorno, ripreso in inquadrature che lo immobilizzano, nella direzione teatralizzata scelta da Straub e Huillet in molti loro film. La «diaspora», il sentimento di non appartenenza o di incertezza identitaria che

⁶⁰ Su questa particolare capacità di trasformare il corpo autoriale in performance cinematografica si veda C. Sayad, *Performing Authorship: Self-inscription and Corporeality in the Cinema*, Londra, I.B.Tauris, 2013.

testimoniano molti film, passa paradossalmente anche attraverso il denudamento della presenza di un regista o – secondo una giustapposizione che può sembrare temeraria e contraddittoria con quanto affermato altrove, ma non lo è – attraverso l'irrigidimento del suo sguardo. Stiamo pensando a una delle principali occorrenze dei film: le camera-car. Da *Le mystère Koumiko* a *Tokyo-Ga*, da *L'india vista da Rossellini* e *India Matri Bhumi* a *Chung Kuo - Cina*, da *Sopralluoghi in Palestina* a *Le mura di Sana'a*, da *L'immortelle* a *Appunti per un film sull'India* da *Lettre de Sibérie* a *Hiroshima, mon amour*, da *Aufzeichnungen* a *L'inde fantôme* e ancora da *Sans soleil* a *Lektionen in Finsternis* una delle soluzioni rappresentative più frequenti e costanti è la ripresa dall'automobile, collocata la maggior parte delle volte sul cofano motore, in modo da riprendere ciò che si vede dal cruscotto del guidatore o del passeggero (dunque generalmente la carreggiata, la linea divisoria delle corsie, i cigli della strada) o, altrimenti, inserita all'interno dell'abitacolo a catturare il paesaggio che scorre dai finestrini. Che l'automobile rappresenti – come la cinepresa – una protesi del cineasta modernista in viaggio è convinzione facilmente asseribile per lo meno in virtù della funzione di rinnovamento scopico che tradizionalmente assumono i veicoli stradali nei cosiddetti *road movie*⁶¹. L'auto, rispetto ai motocicli, alle biciclette, ai vari camminamenti a piedi, si caratterizza per una mobilità rapida, apparentemente libera e, insieme, prefigurata da altri (si va dove ci sono le strade asfaltate o sterrate); è cabina che consente lo spostamento, ma altresì protegge da incontri non piacevoli. Isola e permette la fuga. È sguardo sigillato al movimento di una macchina, dunque impersonale, è bussola che orienta e disorienta insieme, legando altresì la rappresentazione al dovere della navigazione, alla scelta delle soste, alla velocità di crociera.

Ecco perché, in fin dei conti, l'esibizione del corpo autoriale nello spazio profilmico e la costrizione del suo sguardo nello spazio angusto di un'automobile ci paiono due tra le strategie narrative e formali che meglio concretizzano l'orizzonte «etnografico» del campo di studio, nel senso che attestano quell'autenticità etnografica che nasce dagli attriti semantici che si generano quando si cerca di affrontare la questione di un reale che sfugge. Il «ma» di una verità parziale, ma non assente, una verità asserita talvolta, ma da cercare negli interstizi e nei silenzi, il «ma» di un'identità insicura ma mai fissa, di una soggettività curiosa ma auto-isolata. Un'entrata in campo per trasformare, come direbbe Marabello, il *set* in *field*, ma pronta subitaneamente ad uscirne per paura di non essere in grado

⁶¹ Sulla definizione del genere e sull'immaginario odeporico che veicola si veda: G. Frasca, *Road movie. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, Torino, Utet, 2001.

di gestire le sollecitazioni. Il «ma» di una cultura in viaggio, ma che della propria erranza sente la *fatica* e la *fatica* della dispersione, dell'inadeguatezza.

Si tratta a ben vedere esattamente di quel «cinema accentato» teorizzato da Hamid Naficy che abbiamo messo in questione nella prima parte di questa tesi, ma che qui ritorna utile e fruttuoso per la sua capacità di concentrare l'attenzione analitica sull'«intonazione straniera», sull'accento etnico riconoscibile (come in *Koumiko*, in *Matri Bhumi*, ne *Il fiore*) che nasce da una dislocazione (egli parla di *displacement* che è un concetto analogo a quello markeriano di *dépaysement*) del regista dal contesto di nascita/partenza e dai modi di produzione «interstiziale» scelti per portare avanti il proprio discorso estetico, sociale e culturale. Nondimeno, se i casi trattati da Naficy sono quelli che coinvolgono *film-makers* in esilio o appartenenti a qualche diaspora e che lavorano nelle produzioni indipendenti americane, spesso scegliendo coscientemente un cinema opposto da quello «senza inflessione» di Hollywood, nel nostro caso l'accento nasce da una lingua – quella occidentale, quella della macchina da presa, quella degli «autori» riconosciuti e ammirati – che non solo rivela la sua provenienza culturale, ma che spesso non è nemmeno in grado di comunicare con quella delle realtà visitate.

Accented films are interstitial because they are created astride and in the interstices of social formations and cinematic practices. Consequently, they are simultaneously local and global, and they resonate against the prevailing cinematic production practices, at the same time that they benefit from them. As such, the best of the accented films signify and signify upon the conditions both of exile and diaspora and of cinema. They signify and signify upon exile and diaspora by expressing, allegorizing, commenting upon, and critiquing the home and host societies and cultures and the deterritorialized conditions of the filmmakers. They signify and signify upon cinematic traditions by means of their artisanal and collective production modes, their aesthetics and politics of smallness and imperfection, and their narrative strategies that cross generic boundaries and undermine cinematic realism⁶².

I film odeporici modernisti, in definitiva, attraversano confini «ma» sono anche confini da attraversare, minano il realismo cinematografico «ma» restano oggetti etnografici che raccontano, forse meglio di ogni altra forma d'indagine stanziale, la realtà complessa e ambigua della comunità sociale di cui sono espressione, da cui provengono, da cui cercano di staccarsi, da cui ritornano, da cui vogliono ripartire. Come una preghiera leirisiana. Come una nota di responsabilità editoriale che

⁶² H. Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001, p. 4.

Quarta parte. Seduzioni. L'ingiusta distanza tra le parti.

spiega alludendo, che illustra sviando, che parla silenziando. Raccontano ipotesi di nuovi viaggi. Lo fanno con una parlata accentata, con un procedere zoppo, con un marciare claudicante. Con il non troppo recondito desiderio di arrestarsi e di spogliarsi del nome dell'autore.

Provvisorie conclusioni.

Il cinema implica un rovesciamento completo dei valori, uno sconvolgimento dell'ottica, della prospettiva della logica. [...] Pretendo [...] film in cui sia operata una triturazione, un rimescolamento delle cose del cuore e dello spirito al fine di conferirgli la virtù cinematografica che deve ancora essere cercata. Il cinema pretende dei soggetti eccessive una psicologia minuziosa. Esige la rapidità, ma soprattutto la ripetizione, l'insistenza, il ritornarci. L'anima umana sotto tutti i suoi aspetti.

Antonin ARTAUD, *Du merveilleux*

La furia contro l'ordine e l'eclissi della distanza.

Voler tracciare delle conclusioni – poco importa se parziali o definitive – a un lavoro impostato volutamente secondo traiettorie analitiche dispersive e centrifughe, multivocali e irregolari appare un proposito per lo meno sconveniente o contraddittorio, da non perseguire per non inficiare la natura stessa dell'indagine. Nell'ultima parte di questo testo tentiamo semmai di problematizzare alcune questioni affrontate in esordio di testo, alla luce dei casi appena studiati e delle convinzioni finora espresse, riprendendo le prime asserzioni teorico-metodologiche (il «visibile» di Sorlin, il «fuori-film» di Odin, i nomadi di Altman, la fenomenologia responsiva di Waldenfels, ecc.) e ricollocandole in un discorso nel frattempo arricchitosi di vari addensamenti semantici, come la produttività del malinteso e dello stereotipo, la concretezza dei «mondi finzionali possibili», il recitare lo sguardo e la voce dell'altro e così via.

Da questo punto di vista un importante, ancorché datato, lavoro di Daniel Bell ci aiuta a trovare una sintesi, perché rimette in questione il costrutto «modernista» e quello «autorale» a partire dai quali abbiamo dato corso a questa ricerca. In *The Cultural Contradictions of Capitalism*¹ – siamo a metà degli anni Settanta – il sociologo americano definisce il modernismo artistico e culturale (essenzialmente quello pittorico e letterario di inizio Novecento) come la forma più acuta di

¹ D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, 1976 (2a edizione aggiornata nel 1996) (tr. it. parz. *Le Contraddizioni culturali del capitalismo*, Milano, Fratelli Fabbri, 1978).

«sensibilità del moderno», condivisa da quegli attori sociali che si ritrovano stretti tra le trasformazioni strutturali della società da un lato e quelle della cultura dall'altro. Questi attori sono soggetti, afferma Bell, che reagiscono alle grandi trasformazioni economiche, politiche e sociali del Novecento osteggiando le ideologie più diffuse e reazionarie, i fondamenti paradigmatici di una comunità, le forme abituali dell'organizzazione civile, acquisendo, di contro, una cognizione empirica e quasi empatica con l'esistente cangiante, per mezzo di almeno due processi caratteristici di relazione tra autore, opera d'arte, contesto e rivisitazione delle forme identitarie del sé². La prima categoria che egli chiama «eclissi della distanza»³ serve per descrivere il processo di riduzione del distacco tra opera d'arte e spettatore da una parte e tra autore e opera d'arte dall'altra. Si tratta, a suo dire, di un'eclissi di alcune pratiche estetiche precedenti, come la contemplazione, la ponderazione e la canonizzazione estetiche, a tutto vantaggio di atteggiamenti immersivi, immediati, istintuali. Forzando un po' il suo pensiero, potremmo dire che nel modernismo di Bell l'opera d'arte è il suo «autore» e viceversa il suo «autore» è l'opera d'arte; analogamente, vale anche il discorso opposto: l'opera d'arte è il suo spettatore e lo spettatore è l'opera d'arte. Chi guarda, in altri termini, interloquisce direttamente con l'«autore», attraverso e dentro l'opera d'arte, in una giostra medievale nella quale cavallo, cavaliere, contendente, lancia e armatura condividono il medesimo campo conflittuale, diventando tra loro quasi indistinguibili o comunque assolutamente liminari. La seconda categoria, che definisce come «odio verso l'ordine»⁴, veicola e incanala invece l'ambizione dell'«autore» verso la sua auto-infinitizzazione, sostituendo, come scrive Ceserani, «l'ordine tradizionale dei valori [...] con un nuovo sistema fondato sull'esperienza (estetica) e sulle sensazioni soggettive»⁵. Secondo la rilettura di questo passaggio da parte di un altro sociologo americano, Scott Lash:

Ciò che è in discussione qui non è la più volte citata guerra modernista contro il sacro, la sua originaria difficoltà e il tentativo di turbare il pubblico, di *épater le bourgeois*; non solo la rivolta anti-fondazionalista del modernismo e la rabbia contro lo stile dominante. Decisiva invece è la sua spinta verso l'auto-infinitizzazione; la sua insistenza sull'imperio

² Forse è utile ricordare, in nota, che il testo di Bell si occupa solo marginalmente di modernismo artistico e letterario. Dunque la lettura che qui si propone del libro del sociologo americano tende a recuperare solo quei passaggi del suo pensiero che sono poi stati ripresi e commentati dagli studi sul modernismo e il postmoderno nell'arte, nel cinema, nei nuovi media, semplicemente perché più prossimi alle questioni teoriche studiate da queste ultime discipline.

³ *Ivi*, pp. 99-119 (edizione inglese).

⁴ *Ivi*, pp. 49-50.

⁵ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati & Boringhieri, 1997, p. 127.

del sé, sull'“uomo come creatura che si auto-infinitizza” spinto alla ricerca dell'oltre; la faustiana collocazione del sé al posto di Dio [...]. Il sé nella dimensione faustiana del modernismo è per Bell indubbiamente non “l'uomo astratto”, o l'idea della sostituzione di Dio con le morali razionaliste dell'umanesimo; piuttosto è un sé dionisiaco radicato in concezioni della soggettività estetico-sensibili. Non solo la natura formale e l'ordinamento razionale dell'arte modernista nei suoi primi decenni erano radicate in un insieme di valutazioni che rappresentavano l'apoteosi della dimensione estetica, ma questo estetismo era necessariamente congiunto a una psicologia imperniata sulla nozione di istinto, in quanto la giustificazione estetica della vita significava che la ricerca del sé doveva comportare l'esplorazione della sua relazione con la sensibilità⁶.

Il modernismo, verrebbe da dire, è considerato lo spazio dell'iper-soggettività, della relazione sensibile, dell'istinto che si aggiunge all'impressionistico, in un definitivo superamento del «moderno» come età del razionale, come espressione più alta e cosciente dell'illuminismo o dell'umanesimo, come evidenza del progresso tecnologico e dell'ampliamento dei saperi. Sappiamo bene che sulle tesi di Bell albeggia un dibattito che proporrà, negli anni seguenti, una progressiva e radicale sostituzione degli epistemi che descrivono le società contemporanee post-fordiste e post-industriali. Le sue posizioni dunque sembrano preparare il campo al diffondersi del concetto di «postmoderno», anticipando peraltro di poco tempo l'uscita del celeberrimo *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979) di Jean François Lyotard⁷, testo in cui il filosofo francese evidenzia l'entrata in crisi dell'età moderna e il conseguente dischiudersi di una nuova condizione antropologica e sociale che reagisce alla fine delle grandi narrazioni, che mette in discussione i principi di credenza o la preminenza del razionale sul timico. Nondimeno rileggere Bell (e altri)⁸ soltanto in funzione dei contributi epistemologici che si susseguiranno significa, in qualche modo, rischiare di assegnare alla stagione modernista che egli cerca di descrivere una mera collocazione transitoria, di passaggio da una età moderna a una postmoderna, con il rischio di lasciarsi sfuggire alcuni suoi elementi specifici o di collocarli, una volta ancora diacronicamente e idealisticamente, nella linea di congiunzione tra due ipotetici poli. D'altronde, assegnare caratteri che successivamente varranno come marker del postmoderno (il sensismo, l'iper-soggettività, l'impressionismo) a

⁶ S. Lash, *Sociology of Postmodernism*, Londra/New York, Routledge, 1990 (tr. it. *Modernismo e postmodernismo. I mutamenti culturali delle società complesse*, Roma, Armando Editore, 2000, pp. 151-152).

⁷ J. F. Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1979 (trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981).

⁸ Su posizioni in parte equiparabili o comunque legate alle medesime questioni si collocano i lavori di Alan Wilde (Id., *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987), Matei Călinescu (Id., *Five Faces of Modernity, Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987), Peter Brooker (Id., *Modernism/postmodernism*, Londra, Longman, 1992).

fenomeni artistici che emergono in Europa all'inizio del Novecento come la letteratura inglese o le avanguardie storiche significa creare mettere in questione le modalità stesse di storicizzare i processi storici e culturali e questa non è certo la sede più opportuna per un'operazione di tale complessità. Qui semmai è più appropriato declinare le due categorie belliane poc'anzi citate sul fronte delle esperienze odepatiche moderniste, per verificarne la singola pertinenza.

La prima determinazione di Bell – tradotta nell'espressione «odio contro l'ordine» – si manifesta attraverso un'intensificazione delle sensazioni di contatto, un approccio emotivo, un'esacerbazione della soggettività. Da questo punto di vista, l'ipotesi sembrerebbe confliggere con quella ormai nota di Aumont per il quale il modernismo cinematografico degli anni Cinquanta/Sessanta/Settanta si riconosce in «una modernità più risoluta, riflessiva, capace di teorizzarsi da sé, più consapevole della propria posizione in una storia della cultura e in grado di criticarsi per rinforzarsi»⁹, ma anche con quella sostenuta da Giorgio De Vincenti secondo cui la modernità nel cinema si trova in quelle pellicole che coniugano «l'impegno metalinguistico con il recupero dell'aspetto riproduttivo del cinema»¹⁰. In estrema sintesi, per Aumont e De Vincenti (ma anche per Païni e per altri), c'è modernismo nei lavori di quei registi che dimostrano di essere consapevoli del proprio ruolo artistico e creativo (da qui la riflessione metalinguistica) e della necessità di affermarlo interagendo in modo profondo, raziocinante, lucido con la realtà circostante. Da parte nostra, alla luce del nostro campo di studi, proponiamo invece di non polarizzare le posizioni appena declinate, bensì di coniugarle insieme in un'ottica d'interdipendenza. Ci sembra, infatti, che l'auto-infinitizzazione dell'autore/esecutore, impostata come progetto faustiano già fallimentare in partenza, debordi dal piano delle intenzionalità (e delle coscienze lucide) in un più ampio e disarticolato piano delle contingenze, delle sub-emozioni, dell'istintuale e dell'impressionistico. La condizione del viaggio aiuta certamente l'affiorare di tali atteggiamenti, ma per dirla con Lash non sarà difficile imbattersi, anche nei film «stanziali» modernisti, in una «ricerca del sé [che] comporta l'esplorazione della relazione con la sensibilità». Nei film modernisti di viaggio, ma anche nelle produzioni di registi come Godard, Bergman o Fellini, non è peregrino affermare che possa esistere una «coscienza

⁹ Aumont, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰ «È proprio la combinazione dell'impegno metalinguistico con il recupero dell'aspetto riproduttivo del cinema (film come testo secondo, produzione nuova e critica di un testo preesistente) il motivo di fondo che definisce a nostra avviso il moderno cinematografico propriamente detto». Cfr. G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche editrici, 1993, p. 19 (Corsivi dell'autore).

incosciente» o meglio una coscienza che si àncora anche agli spettri emotivi e non solo razionali del contatto¹¹.

La seconda determinazione, riassumibile nell'espressione «eclissi della distanza», ponendo l'autore/esecutore in un rapporto di prossimità, se non di contiguità, con gli altri attori della comunicazione sociale e audiovisiva, tende a mettere in pericolo il costruito autoriale più ancora di quanto sia lecito aspettarsi. Se, infatti, ha ragione Bell quando sostiene che il modernismo contempla l'immersione psichica dell'autore nel testo, il suo cercare di entrarvi dentro, ponendosi come interfaccia diretta con il lettore/spettatore, eliminando filtri e distanze, ne consegue che tale collocazione dell'autore determina, almeno indirettamente, una messa in discussione della sua autorità/autorevolezza. Egli si getta o viene gettato nell'agone relazionale e pertanto è alla mercé di attacchi, di urti, pressioni e pungoli che possono provenire da altre parti del testo o dall'attività ermeneutica del suo fruitore. Percorre uno spazio «indifeso», facilmente «razziabile» (ancora de Certeau), sostanzialmente attaccabile negli «spazi della comunicazione» (Odin) e dell'estetica. Si tratta di una prova di forza e di resistenza del costruito autoriale di fronte alle increspature della relazione, alle sabbie mobili dell'intraprendenza esegetica, alle pressioni centrifughe che agiscono sopra, con e contro esso. Il ricorso a strategie «meta-linguistiche», considerato dagli studi sul moderno nel cinema come l'attestazione di una consapevolezza dell'autore circa le sua responsabilità e il suo statuto, nell'ottica belliana risponde semmai al tentativo di collocare lo spettatore all'interno del *setting*, al contatto con «autore» e opera d'arte, per fargli respirare e conoscere le contingenze (e le pochezze) del lavoro della messa in scena, ribadendo – come dimostrano film come *Bellissima* di Luchino Visconti, *Le mépris* di Jean-Luc Godard, *8 ½* di Federico Fellini, *La nuit américaine* di François Truffaut e molti altri – l'ambigua e complessa assegnazione di intenzionalità estetica al regista¹².

¹¹ Negli anni più recenti, la teoria del cinema ha ampliato, in maniera considerevole, il campo agli studi sull'emozione, l'affezione (nel senso deleuziano) e il sentimento, come veicolo prioritario per l'analisi del film, per lo studio delle forme di ricezione spettatoriale e per la produzione di pensiero. Per un'introduzione in italiano a quest'insieme di approcci si vedano almeno: G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Dentro l'analisi. Soggetto, senso, emozioni*, Torino, Edizioni Kaplan, 2008; AA. VV., *Emozione*, «Fata Morgana», n. 12, 2011; Enrico Carocci, *Attraverso le immagini. Tre saggi sull'emozione cinematografica*, Roma, Bulzoni, 2012.

¹² Su questo particolare aspetto dell'autorialità si rimanda ancora a: L. Albano, *Il secolo della regia. La figura e il ruolo del regista nel cinema*, Venezia, Marsilio, 1999.

Quanto riscontrato in alcune vicende da noi studiate – pensiamo ai casi di Rossellini, Pasolini o Antonioni – ci spinge ad affermare che un certo modernismo in viaggio possa assumere, con maggiore evidenza di quello «stanziale», le caratteristiche qui sopra riportate. Ci imbattiamo, infatti, in fenomeni o processi di auto-infinizzazione di faustiana memoria perché spesso l'«autore» certifica, in un solo viaggio, l'affermazione del sé e il suo fallimento. Esprime spesso «odio verso l'ordine», non solo da un punto di vista ideologico e militante: si pensi alle scritture non concluse dei tanti appunti, diari, sopralluoghi, making-of, alla precarietà dei modi di ripresa, agli allontanamenti dai canoni degli sguardi disciplinati e disciplinari (come quello etnografico), alla difficoltà di relazionarsi con altri ordini tradizionali (come Ivens e soprattutto Antonioni con il regime cinese)¹³. D'altra parte abbiamo assistito a molte «eclissi della distanza», non solo geografiche, ma anche fisiche/dialettiche. Ovvero discese da parte dei cineasti odeporici nell'agone dialettico delle forme, posizionandosi in uno spazio diegetico privo di difese: l'asma di Ivens, l'emaciata fisicità di Pasolini, i nascondimenti di Marker, il gignoneggiare di Rossellini sono stratagemmi discorsivi per mettersi alla prova, verificando la propria resistenza agli attacchi ermeneutici, la propria forza di informare un mondo, ovvero di dare forma a un coerente raggruppamento discorsivo. Ma anche le voci narranti a cui abbiamo dedicato un intero capitolo assolvono questa stessa funzione, quella di evidenziare un limbo extra-extradiegetico (un fuori-film) nel quale individuare la presenza scomoda, ingombrante e sviante del cineasta.

Ciò che scrive Pescatore ci aiuta a compiere un passo avanti nel discorso che cerchiamo di portare a compimento:

Assistiamo in questi casi a un doppio movimento, apparentemente antitetico: se da un lato l'autore appare come pronominalizzazione del movimento delle forme, dall'altro si manifesta come presenza più o meno esplicita e incombente inscritta nell'universo della rappresentazione, che è sempre più difficile far coincidere con i limiti angusti del testo. Un personaggio concettuale, o meglio percettuale, nella logica deleuziana, ma anche un autore-mondo, figurante e feticcio che si pone narcisisticamente al centro di una testualità diffusa. [...] Il movimento che porta l'autore ad abitare come presenza e come marchio l'universo testuale è in realtà il prolungamento deviato del movimento che lo costruisce come forma pronominale del divenire delle forme. Un autore che si dà in una funzione intertestuale e/o paratestuale e che pare appartenere più al polo dell'enunciato che al polo dell'enunciazione,

¹³ Vedi citazione precedente di Lash.

attore in senso semiotico (ma anche secondo il senso comune) di questa forma di testualità diffusa¹⁴.

Ancora una volta canoni modernisti e postmodernisti si sovrappongono. Qui Pescatore sta cercando di definire l'autore postmoderno, affermando che appartiene al polo dell'enunciato, che è un autore-mondo, un autore/attore che si pone, narcisisticamente, al centro di una testualità diffusa di cui è referente, o meglio soggetto di riferimento, nucleo responsabile degli indirizzi dati alle pratiche ermeneutiche tramite il tentativo di pronominalizzare il movimento delle forme. L'autore è *brand*, marchio di fabbrica, oggetto di culto (con Tarantino ad assurgere a migliore esempio di questa tendenza). L'autore, infine, è distrazione, come già sosteneva Foucault, poiché è percepito, sistema di attivazione di percezioni che indirizzano le attenzioni dello spettatore sulla figura autorializzata (auratizzata) e non altrove.

Ora, al netto di caratteri sovra-sensazionali particolarmente accentuati nel cinema contemporaneo (il pastiche, la dimensione ludica, il citazionismo, la mostratività, l'iperstimolazione), ci pare che alcune degli attributi individuati da Pescatore (e prima ancora da Bell e altri) possono essere conferiti anche all'ambito del cinema odepotico modernista¹⁵. Anche nei casi da noi affrontati ci si è imbattuti spesso in autori/attori-mondo che presentificandosi (fisicamente, con la propria voce, con il proprio «sguardo fisso») hanno risposto a una funzione catalitica, nel senso di Wollen, assimilando, attirando, informando non tanto le volontà e le intenzionalità creative a monte del film, quanto le pratiche ermeneutiche che si sono sviluppate a valle del film. È con queste ultime che i registi (in carne e ossa) si sono relazionati, o accordandosi a esse o reagendo contro di esse, o cercando di ritagliarsi altri spazi di movimento all'interno di perimetri già configurati dalla funzione dominante assegnata loro. Da molti punti di vista l'Ivens *engagé*, il Pasolini inquieto, l'Antonioni pacato, il Marker felino, il Rossellini gaudente, la Varda schiva, la Duras provocante, il Wenders nostalgico hanno recitato nella parte dell'«autore», attribuendosi caratteristiche da personaggio, sia in termini di visibilità, sia in termini di prerogative attanziali. Mettendosi in mostra o in scena, essi hanno denudato e denunciato, nei fatti, la dimensione arbitraria e autoritaria del costruito che s'impegnavano a rappresentare. Lo hanno – e in tal senso probabilmente ha ragione

¹⁴ Pescatore, *op. cit.*, p. 134.

¹⁵ Lo stesso Pescatore non nega la diffusione di pratiche analoghe anche in altri passaggi della storia del cinema, presentando, nel medesimo volume citato, due approfondimenti analitici dedicati a Hitchcock e a Leone.

Lash – nell'ottica dell'indagine conoscitiva, ma anche in quella del sacrificio del sé (del riflettere su di sé) per ottenere un determinato scopo:

Le rappresentazioni assumono una certa opacità nello stesso momento in cui divengono auto-legislative. Ciò che accade è che l'attenzione dell'osservatore viene attirata dalla superficie dell'immagine, vale a dire dalla rappresentazione stessa. [...] Dire che il modernismo problematizza la rappresentazione equivale a vedere la produzione culturale nel modernismo come una sorta di esercizio di "soluzione di problemi" (o anche come un processo di apprendimento) in cui la decifrazione delle possibilità contenute nel materiale estetico è il problema che deve essere risolto¹⁶.

Recitare nel ruolo di «autore» – Pasolini avrebbe detto «darsi in pasto ai tigrotti affamati» – ha significato, spesso, accentuare il profilo narcisistico/mostrativo dei film odeporici ma, al contempo, ha consentito ai cineasti di indagare e forse disvelare, sacrificando il sé, il modo con cui funziona un processo autoritario che impone e altera, indirizza e distrae, configura e attrae, ben oltre le intenzioni del singolo. A partire da quella particolare strategia che abbiamo chiamato: «recitare al posto dell'altro con lo sguardo fisso» Un esercizio di «soluzione dei problemi» che, proprio come ricordava Lash, è rimasto tuttavia sulla superficie delle immagini e delle rappresentazioni, perché è quello, essenzialmente, il campo di manifestazioni delle problematiche dell'alterità nel quale si sono espressi i registi in viaggio.

Grazie a questo passaggio del ragionamento si riescono a ricollegare alcune delle proposte teorico-metodologiche che abbiamo avanzato nei precedenti capitoli. Se applicata al regista-narcisista, la fenomenologia responsiva di Waldenfels può prevedere una presa di responsabilità del singolo che si traduce nella reazione all'inatteso mimetico come moto di accrescimento del sensibile, declinazione della pluralità dei sensi, degli approcci, degli incontri, *dei* cinema avrebbe detto Astruc, delle *routes* avrebbe detto Clifford. La strategia responsiva dell'io «auto-infinitizzato» è però il malinteso, l'invenzione, la tipizzazione, la frammentazione ibrida, l'alterità assoluta, tutte strategie che evidenziano la pochezza del «sé» (nel senso della sua limitatezza, della sua parzialità), ma anche l'intraducibilità e l'inafferrabilità del «noi» o dell'«altro». Ne consegue che si rimettono in gioco, in un moto circolare o pendolare infinito, i discorsi, i dubbi, le fughe e i ritorni come raccontoci da Leiris; si riproduce disorientamento, spaesamento, ignoranza ricercata, come narratoci da Segalen; si

¹⁶ Lash, *op. cit.*, p. 24.

traduce l'esperienza dell'estraneo e dell'estraneità come costitutiva dell'essere e del quotidiano, nel senso ipotizzato da Waldenfels.

«Darsi in pasto» (che è anche un modo più affascinante per affermare il bisogno di ibridarsi, e abbiamo visto, per mezzo dei lavori di Hall, Bhabha, Chow e altri, quanto ambiguo sia tale atteggiamento dal punto di vista degli studi postcoloniali) permette anche al «visibile» di Sorlin di recepire nuove declinazioni. I casi studiati ci hanno mostrato, infatti, quanta visibilità desiderassero conquistarsi i registi odeporeici: visibili le loro silhouette, udibile la loro voce, visibili le tracce lasciate sul cammino, visibili i luoghi di transito o di soggiorno, visibili le popolazioni incontrate. Ma la loro visibilità ha corrisposto, almeno in parte, anche a una riduzione del «visibile odeporeico»: per colpa di una faticosa negoziazione e di pochi strumenti ermeneutici, il raggio di performatività del «visibile» si è scontrato con il ricorso continuo agli stereotipi e alle tipizzazioni o con un certo modo frammentario e precario di raccontare. Si ricorderà quanto si diceva a inizio del volume, ovvero che la teoria di Sorlin secondo cui «il visibile è ciò che i fabbricanti d'immagini cercano di captare per trasmetterlo e ciò che gli spettatori accettano *senza stupore*»¹⁷ doveva ritagliarsi una particolare applicabilità nell'ambito del «visibile orientalista», doveva cioè istituzionalizzare e pacificare il piacere per l'esibizione del diverso, per essere «accettato senza stupore»; si sosteneva, in altre parole, il dovere del «visibile esotico» di presentarsi come «mondo plausibile in quanto dissimile, familiare perché totalmente 'altro'»¹⁸. Ebbene, alla fine di questo studio, possiamo affermare che la diversità esibita, mostrata e istituzionalizzata dal film odeporeico modernista è soprattutto quella del suo «autore», quella di un autore che istituzionalizza la messa in scena della sua arbitrarietà come forma di spiazzamento (meta)cinematografico, di stupore pacificato, perché prevedibile. Eclissando le distanze e inserendo il responsabile del testo filmico nello stesso campo cinematografico e geografico dell'opera, degli attori, degli indigeni, dei riti, delle città, dei treni, dei soldati di terracotta, il visibile orientalista si riduce (vuoi perché colto da una prospettiva soggettivante e talvolta autoreferenziale) allargando parallelamente i territori dell'invisibilità. Anche a questo servono i meccanismi di «distrazione» che abbiamo individuato nei precedenti capitoli, dalle voci extra-extradiegetiche alla

¹⁷ P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Parigi, Aubier Montaigne, 1977 (tr. it. *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979, p. 68) (Corsivo nostro).

¹⁸ Si riveda a tal proposito il capitolo 1.

recitazione al posto dell'«altro», dalla ricerca dell'incompreso alla moltiplicazione e ibridazione dei registri narrativi.

Ci pare, per avviarci alla conclusione, che l'«eclissi della distanza» e la «furia contro l'ordine» diventino due chiavi di lettura efficaci per ri-orientare anche il profilo di genere del film odeporico modernista. Nell'immagine simbolica mutuata da Altman a partire da un testo di de Certeau, quella cioè che descrive la trasformazione del genere attraverso la metafora del conflitto tra comunità stanziali da una parte e gruppi di nomadi dall'altra, possiamo ritrovare anche le metafore belliane: l'«eclissi della distanza» è, per molti versi, l'accentuarsi di uno spazio liminare tra fenomeni di conservazione (le comunità/la funzione-autore) e altri di trasformazione dell'esistente (i nomadi/la funzione-ricezione), mentre l'odio dell'ordine è quello provato dai nomadi nei confronti di una stanzialità valoriale che da «costituita» cerca di diventare «sostituita» (i registi che sostituiscono il se orientalista al visibile orientalista «classico»). Sotto questa luce, ossia considerando il film odeporico (che si lega agli omonimi generi letterari e figurativi) come un genere (o un sottogenere) a se stante, la particolare collocazione dell'autore come viaggiatore acquista un profilo capace di rispondere alle sollecitazioni eteroclitiche a cui lo stiamo sottoponendo. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, infatti, l'autore odeporico mette in discussione la propria autorevolezza/autorità in campo «avverso», nel campo dell'«altro», accentuando (e non eclissando) la distanza tra il sé, l'opera e chi vive nel contesto originario di partenza (d'altronde non è un caso se i nostri film non sono compresi né dagli spettatori e/o dalla critica allogena né da quella indigena). Egli non è un nomade, bensì una comunità stanziale che si «mette in cammino». D'altra parte anche l'altro paradigma belliano, applicato alle dinamiche odeporiche, si reifica nel paradosso: la «furia contro l'ordine» (l'auto-infinitizzazione) qui agisce in un territorio di caccia «esotico» nel quale il viaggiatore/regista è egli stesso il detentore di un ordine costituito e comunicato, quello del sapere/potere occidentale, da cacciare, in tutte le accezioni del termine. Questo potere, come abbiamo visto, silenzia l'«altro» il quale, a parziale contropartita, osserva, bandisce, giudica, critica, provando a sua volta un «odio» o almeno un biasimo verso il viaggiatore/straniero.

Tocca smentire de Nerval. Non è questo il paese dei sogni e delle illusioni.

Quinta parte

Apparati

Filmografia.

Focus di indagine

Ana-ta-han di Josef Von Sternberg, Giappone, 1953.

Dimanche à Pékin di Chris Marker, Francia, 1955.

Lettre de Sibérie di Chris Marker, Francia, 1958.

Hiroshima, mon amour di Alain Resnais, Francia/Giappone, 1959.

L'India vista da Rossellini di Roberto Rossellini, Italia, 1959 (serie televisiva composta dai seguenti episodi: *India senza miti*; *Bombay, la porta dell'India*; *Architettura e costume di Bombay*; *Varsova*; *Verso il Sud*; *Le lagune del Malabar*; *Il Kerala*; *Hirakud - La diga del fiume Mahadi*; *Il Pandit Nehru*; *Gli animali in India*).

India Matri Bhumi di Roberto Rossellini, Italia/Francia, 1959.

Der Tiger von Eschnapur di Fritz Lang, Germania/Francia/Italia, 1959.

Das indische Grabmal di Fritz Lang, Germania/Francia/Italia, 1959.

Le mystère Koumiko di Chris Marker, Francia, 1965.

Appunti per un film sull'India di Pier Paolo Pasolini, Italia, 1968.

Calcutta di Louis Malle, Francia, 1968.

L'inde fantôme di Louis Malle, Francia, 1969.

Le mura di Sana'a di Pier Paolo Pasolini, Italia, 1971.

Chung Kuo - Cina di Michelangelo Antonioni, Italia, 1972.

Il fiore delle Mille e una notte di Pier Paolo Pasolini, Italia/Francia, 1974.

Comment Yukong déplaça les montagnes di Joris Ivens e Marceline Loridan, Francia, 1976 (Composto dai seguenti film: *Autour du pétrole: Taking*; *La pharmacie nr. 3: Shangai*; *L'usine de générateurs*; *Une femme, une famille*; *Le village de pêcheurs*; *Une caserne*; *Impressions d'une ville: Changhai*; *Histoire d'un ballon: Lycée No 31 - Pékin*; *Le professeur Tsien*; *Un répétition à l'Opéra de Pékin*; *Entraînement au cirque de Pékin*; *Les artisans*)

Plaisir d'amour en Iran di Agnès Varda, Francia, 1976.

Sans soleil di Chris Marker, Francia, 1983.

Videocartolina dalla Cina di Bernardo Bertolucci, Italia, 1985.

A.K. di Chris Marker, Francia/Giappone, 1985.

Tokyo-Ga di Wim Wenders, Usa/Germania dell'Ovest, 1985.

Une histoire de vent di Joris Ivens, Francia/Cina, 1988.

Kumbha Mela di Michelangelo Antonioni, Italia, 1989.

Altri film odepurici considerati nel corso dello studio.

Letters from China di Joris Ivens, Cina, 1958.

The War of the 600 Million People di Joris Ivens, Cina, 1958.

La muraglia cinese di Carlo Lizzani, Italia, 1958.

Arabesque for Kenneth Anger di Marie Menken, Usa, 1961.

L'immortelle di Alain Robbe-Grillet, Turchia/Francia/Italia, 1963.

Nuit Noire Calcutta di Marin Karmitz, Francia, 1964.

Si j'avais quatre dromadaires, Chris Marker, Francia/Germania, 1966.

Loin du Vietnam di Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, Francia, 1967.

Vieni dolce morte... di Paolo Brunatto, Italia, 1968

Le 17e parallèle: La guerre du peuple, Joris Ivens e Marceline Loridan, Francia/Vietnam, 1968.

Facce dell'Asia che cambia di Carlo Lizzani e Furio Colombo, Italia, 1970.

Migrazione di Massimo Bacigalupo, Italia, 1970

Reminiscences of a Journey to Lithuania, Jonas Mekas, GB/Germania Ovest, 1972

Milarepa di Liliana Cavani, Italia, 1974

India Song di Marguerite Duras, Francia, 1975

Son nom de Venise dans Calcutta désert di Marguerite Duras, Francia, 1976

Les Kazaks - minorité nationale - Sinkiang di Joris Ivens, Marceline Loridan-Ivens, Cina, 1977.

Les Ouigours - minorité nationale - Sinkiang di Joris Ivens, Marceline Loridan-Ivens, Cina, 1979.

Trop tôt, trop tard di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Francia 1980.

Hatsu Yume di Bill Viola, Usa/Giappone, 1981.

Adynata di Leslie Thornton, Usa, 1983.

Dal Polo all'Equatore di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, Italia/Germania dell'Ovest, 1985.

I Don't Know What It Is I Am Like di Bill Viola, Usa, 1986.

The Last Emperor di Bernardo Bertolucci, Cina/Gran Bretagna/Francia/Italia, 1987.

Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten di Wim Wenders, Francia/Germania/Giappone, 1989.

Lektionen in Finsternis, Werner Herzog, Francia/GB/Germania, 1992.

Bibliografie.

Bibliografia generale

- ABRUZZESE A., *L'occhio di Joker: cinema e modernità*, Roma, Carocci Editore, 2006.
- AFFERGAN F., *Exotisme et alterité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1987 (tr. it. *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia, 1991).
- AIDELMAN N., G. DE LUCA, *El cine, desde Oriente*, «Archivos de la Filmoteca», n. 55, Febbraio 2007, pp. 146-157.
- ALBANO L., *Il secolo della regia. La figura e il ruolo del regista nel cinema*, Venezia, Marsilio, 1999.
- ALBERTAZZI S., F. AMIGONI (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*. Roma, Meltemi, 2008.
- ALBERTAZZI S., *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000.
- ALEMÁN J. (a cura di), *Los Otros Entre Nosotros. Alteridad e Inmigración*, Barcellona, Círculo de Bellas Artes, 2009.
- ALTMAN R., *Film/Genre*, Londra, British Film Institute, 1999 (tr. it. *Film/Genere*, Milano, Vita & Pensiero, 2004).
- AMALFITANO P., L. INNOCENTI (a cura di), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Roma, Bulzoni, 2007, 2 voll
- ANACLERIO G., *Il corpo e il frammento. Memoria / Linguaggio / Rispecchiamenti / Emozioni / Sogni / Réveries nel "personaggio-ipertesto" del cinema moderno*, Roma, Bulzoni, 2012.
- APPADURAI A., *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996 (tr. it. *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2001).
- ARMES R., *The Ambiguous Image. Narrative Style in Modern European Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1976.
- ARNOLD F., *Träume in Technicolor. "1001 Nacht-Collection": Fantasy-Filme von Universal*, «EPD Film», Vol. XXV, n. 2, Febbraio 2008, p. 56.
- ARTONI A., *Documentario e film etnografico*, Roma, Bulzoni Editore, 1992.
- ASTRUC A., *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, «Ecran français», n. 144, 1949 (tr. it. "Nascita di una nuova avanguardia: la Caméra-stylo" in A. BARBERA e R. TURIGLIATTO (a cura di), *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 313-316).
- AUGÈ M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Parigi, Seuil, 1992 (tr. it. *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993).

- AUMONT J., *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma, 2007 (tr. it. *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, Torino, Kaplan, 2008).
- BACHTIN M., *Voprosy literaturny i estetiki*, Mosca, Chudozestvennaja Literatura, 1934 (tr. it. *Estetica del romanzo*, Torino, Einaudi, 1979).
- BANKS M., H. MORPHY (a cura di), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven/Londra, Yale University Press, 1997.
- BARBATO A., *L'alternativa fantasma: Pasolini e Leiris, percorsi antropologici*, Limena (PD), Libreriauniversitaria.it Editore, 2010.
- BARISONE L., C. CHATRIAN, G. A. NAZZARO (a cura di), *Io, un altro: strategie di uno sguardo filmante alla scoperta del mondo*, Cantalupa (To), Effata Editrice, 2002.
- BARRUCCA C., *Le rappresentazioni cinematografiche dell'Altro nell'Europa mediterranea*, Università degli studi di Roma III, 2009 (phd thesis).
- BARTHES R., *Alors La Chine. Carnets du voyage en Chine*, Parigi, C. Bourgois, 1975 (tr. it. *I carnet del viaggio in Cina*, Milano, O barra O edizioni, 2010).
- BARTHES R., *L'Empire des signes*, Ginevra, Skira, 1970 (tr. it. *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1984).
- BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma? Cinéma et sociologie*, Vol. III, Parigi, Ed. du Cerf, 1961 (tr. it. parz. *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973).
- BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma? Le Cinéma et les autres arts*, Vol. II, Parigi, Ed. du Cerf, 1959 (tr. it. parz. *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973).
- BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, Vol. I, Parigi, Ed. du Cerf, 1958 (tr. it. parz. *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973).
- BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma? Une esthétique de la réalité: le néoréalisme*, Vol. IV, Parigi, Ed. du Cerf, 1962 (tr. it. parz. *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973).
- BELL D., *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, 1976.
- BELLOUR R., *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, Parigi, P.O.L., 2009.
- BELTING H., *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Monaco di Baviera, C. H. Beck, 2008 (tr. it. *I canoni dello sguardo: storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010).
- BENEDETTI C., *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- BENVENUTI G., *Il viaggiatore come autore: l'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- BERGER P. L., T. LUCKMANN, *The Social Construction of Reality*, New York, Doubleday and Co. 1966 (tr. it. *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, il Mulino, 1969)
- BERNABÉ J., P. CHAMOISEAU, R. CONFIANT, *Éloge de la Créolité*, Parigi, Gallimard, 1993.
- BERNARD L., *Cinema et orientalisme*, «Sequences», n. 201, Marzo/Aprile 1999, pp. 26-32.
- BERNARDI D. (a cura di), *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of US Cinema*, New Brunswick, Rutgers University, 1996.
- BERNARDI S. (a cura di), *Storie dislocate*, Pisa, Edizioni ETS, 1999.

BERNSTEIN M., G. STUDLAR, (a cura di), *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick (N.J.) Rutgers University Press, 1997.

BERNSTEIN M., *Letters to the Editor*, «Film Quarterly», Vol. LII, n. 4, 1999, pp. 64-65.

BERTETTO P., *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007.

BETTS R., *Decolonization*, Londra, Routledge, 1998 (tr. it. *La decolonizzazione*, Bologna, Il Mulino, 2007).

BHABHA H. (a cura di), *Nation and Narration*, Londra, Routledge, 1990 (tr. it. *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997).

BHABHA H., *The Location of Culture*, Londra, Routledge Classics, 1994 (tr. it. *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001).

BHARUCHA R., *Somebody's Other*, «Third Text», n. 26, Primavera 1994, pp. 3-10.

BIGNALL S., P. PATTON (a cura di), *Deleuze and the Postcolonial*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2010

BILLI M., *Nient'altro da vedere. Cinema, omosessualità, differenze etniche*, Pisa, ETS, 2011.

BIOTTI G., *Luoghi del visibile moderno. Realtà, sguardo e parola in Rohmer, Resnais, Marker e Greenaway*, Milano, Mimesis, 2010.

BLACK J., *The Grand Tour*, Londra, Routledge, 1985.

BOATTO A., *La tentazione dell'Oriente*, «Filmcritica», n. 521/522, Gennaio/Febbraio 2002, pp. 71-76.

BORDWELL D., *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

BORDWELL D., *Narration in the fiction film*, Madison, University of Minnesota Press, 1985.

BOROFKY R. (a cura di). *Assessing Cultural Anthropology*, New York, McGraw-Hill, 1994 (tr. it. *L'antropologia culturale oggi*, Roma, Meltemi, 2000).

BORSA G., *La nascita del mondo moderno in Asia Orientale: la penetrazione europea e la crisi delle società tradizionali in India, Cina e Giappone*, Milano, Rizzoli, 1977.

BOSCHI A., G. MANZOLI, *Oltre l'autore I*, «Fotogenia», n. 2, Clueb, Bologna, 1995.

BOSCHI A., G. MANZOLI, *Oltre l'autore II*, «Fotogenia», n. 3, Clueb, Bologna, 1996.

BOSSI G., *Immaginario di viaggio e immaginario utopico. Dal sogno del paradiso in terra al mito del buon selvaggio*, Milano/Udine, Mimesis, 2003.

BOURDIEU P., *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Parigi, Les Editions du Minuit, 1967 (tr. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini/Firenze, Guaraldi, 1972).

BRENEZ N., *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, Parigi, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

BRILLI A., *Il viaggio in Oriente*, Bologna, Il Mulino, 2012.

BROWNE N., "The Undoing of the Other Woman; Madame Butterfly in the Discourse of American Orientalism", in D. BERNARDI (a cura di), *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of United States Cinema*, Rutgers University Press, 1996).

- BROWNE N., *Orientalism as an Ideological Form: American Film Theory in the Silent Period*, «Wide Angle», Vol. XI, n. 4, 1989, pp. 23-31.
- BURCH N., *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Parigi, Nathan, 1990 (tr. it., *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il castoro, 2001).
- BURCH N., *Praxis du cinéma*, Parigi, Gallimard, 1969 (tr. it. *Prassi del cinema*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1980).
- BURCH N., *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1979.
- CALCHI NOVATI G., *La decolonizzazione*, Torino, Loescher, 1983.
- CĂLINESCU M., *Five Faces of Modernity, Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- CANOVA G., *L'alieno e il pipistrello. La crisi delle forme nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2000.
- CASCI S. (a cura di), *L'India nel cinema: democrazia e cinema nell'India di Nehru*, Torino, UTET Università, 2009.
- CASSETTI F., F. DI CHIO, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990.
- CASSETTI F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- CASTILLO DURANTE D., *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, 2004
- CAUGHIE J. (a cura di), *Theories of Authorship*, Londra, Routledge, 2013 (edizione ampliata).
- CAVELL S., *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.
- CEDRINI R., *Figure dell'uomo. Antropologia e cinema*, Palermo, Sellerio, 1990.
- CESERANI R., *Lo straniero*, Bari, Laterza, 1998
- CHAMBERS I., *Culture after Humanism. History, Culture, Subjectivity*, Londra, Routledge, 2001 (tr. it. *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'Occidente*, Roma, Meltemi, 2003).
- CHATEAUVERT J., *Des Mots à l'image. La voix over au cinéma*, Quebec/Parigi, Nuit Blanche/Meridiens Klincksieck, 1996.
- CHOW R., "Film as Ethnography or Translation between Cultures in the Postcolonial World" in Id., *Primitive Passions. Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995 (tr. in. "Cinema come etnografia. O la traduzione tra le culture nel mondo postcoloniale" in F. GIOVANNELLI (a cura di), *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell'identità. Nazione, sesso, gender, razza, tra tradizione e traduzione*, Roma, Bulzoni Editore, 2005, pp. 93-118).
- CHOW R., *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali*, Roma, Meltemi Editore 2004 (raccolta e traduzione di saggi a cura di P. CALEFATO e M. R. DAGOSTINO).
- CIARAMELLI F., *La distruzione del desiderio. Il narcisismo nell'epoca del consumo di massa*, Bari, Edizioni Dedalo, 2000.
- CICCHESE G., *I percorsi dell'altro. Antropologia e storia*, Roma, Universitalia, 2011.
- CLIFFORD J., G. 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, 1997).

- CLIFFORD J., *On the Edges of Anthropology*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003 (tr. it. *Ai margini dell'antropologia. Interviste*, Roma, Meltemi, 2004).
- CLIFFORD J., *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).
- COLLEYN J. P. (a cura di), *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*, Parigi, Cahiers du cinéma/INA, 2009.
- CORBEY R., J. LEERSSEN (a cura di), *Alterity, Identity, Image. Selves and Others in Society*, Amsterdam, Rodopi, 1991.
- CORRIGAN T., *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- COSTA A., *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 2012 (edizione riveduta e ampliata)
- CRAWFORD P., TURTON D., *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, 1992.
- D'AGOSTINO G. (a cura di), *Il discorso antropologico. Descrizione, narrazione, sapere*, Palermo, Sellerio, 2002.
- D'AQUINO CREAZZO A., *L'io e l'altro. Il viaggio in India da Gozzano a Terzani*, Roma, Avagliano, 2006.
- DALLA GASSA M. (a cura di), *Orienti, pratiche plurali*, «Cinergie», n. 3, 2012, pp. 2-112 (numero speciale sull'orientalismo nel cinema).
- DALLA GASSA M., "La desorientación orientada. Sobre una incierta tendencia del orientalismo cinematográfico" in G. ZUCCONI, J. CALATRAVA (a cura di), *Arte y arquitectura. Orientalismo entre Granada y Venezia*, Madrid, Abada, 2012, pp. 359-380.
- DE CERTEAU M., *L'Écriture de l'histoire*, Parigi, Gallimard, 1975 (tr. it. *La scrittura della storia*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1977; ripubblicato e ampliato con altri saggi in *La scrittura dell'altro*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005).
- DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Parigi, Uge, 1980 (tr. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001)
- DE GAETANO R., *Dispositivi, concatenamenti, incontri*, «Fata Morgana», Vol. VII, 2009, pp. 153-160 (ripubblicato in Id., *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, Pisa, E.T.S., 2012).
- DE SETA C., *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, Milano, Electa, 2001.
- DE SETA C., *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Milano, Electa, 1992.
- DE VINCENTI G., *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993.
- DEDOLA R., *La valigia delle Indie e altri bagagli. Racconti di viaggiatori illustri*, Milano, Pearson, 2006.
- DEGABRIELE M., *Postorientalism. Orientalism since Orientalism*, Perth, Murdoch University, 1997 (PHD Thesis).
- DELEUZE G., *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Parigi, Les Editions de Minuit, 1983 (tr. it. *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984).
- DELEUZE G., *Cinéma 2. L'Image-temps*, Parigi, Les Editions de Minuit, 1985 (tr. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1985).
- DERRIDA J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 (tr. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971).

- DERRIDA J., *Marges de la philosophie*, Parigi, Les Editions de Minuit, 1972 (trad. it. *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1977).
- DESMOND J., *Ethnography, Orientalism and the Avant-Garde Film*, «Visual Anthropology», Vol. IV, n. 2, 1991, pp. 147-160.
- DI CHIO F., *L'illusione difficile. Cinema e serie TV nell'età della disillusione*, Milano, Bompiani, 2011.
- DOANE M. A. *The Voice in the Cinema The Articulation of Body and Space*, «Yale French Studies», n. 60, 1980, pp. 33-50.
- DOLEŽEL L., *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998 (tr. it., *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999).
- DRABINSKI J. E., *Levinas and the Postcolonial. Race, Nation, Other*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2011.
- DUSI N., *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro. Letteratura, pittura, cinema*, Torino, Utet, 2003.
- DUVIGNAUD J., *Le langage perdu. Essai sur la différence anthropologique*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1973.
- DYER R., *The Matter of Images. Essays on Representation*, Londra, Routledge, 1993 (tr. it. *Dell'immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Torino, Kaplan, 2004).
- ECO U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- ECO U., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- ECO U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- ECO U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University Norton Lectures, 1992-1993*, Milano, Bompiani, 1995.
- ECO U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
- EL GUINDI F., *Visual Anthropology. Essential Method and Theory*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2004.
- EYSTEINSSON A., *The Concept of Modernism*, Ithaca/Londra, Cornell University Press, 1990.
- FABBRI P. (a cura di), *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi, 2000.
- FABBRI P., G. MARRONE (a cura di), *Semiotica in nuce. Vol. II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2011.
- FABIAN J., *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York, Columbia University Press, 1983 (tr. it. *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2000).
- FANON F., *Peau Noire, Masques Blancs*, Parigi, Seuil, 1952 (tr. it. *Pelle nera, maschere bianche*, Milano, Tropea Editore, 1995).
- FENG P. X. (a cura di), *Screening Asian Americans*, Londra, Rutgers University Press, 2002.
- FIORANI PIACENTINI V., *Processi di decolonizzazione in Asia e Africa*, Milano, ISU Università Cattolica, 2000.
- FITZPATRICK M., *China Images Abroad. The Representation of China in Western Documentary Films*, «The Australian Journal of Chinese Affairs», n. 9, Gennaio 1983, pp. 87-98.

FOUCAULT M., "Des espaces autres" in Id., *Dits et écrits*, Parigi, Gallimard, 1994, pp. 752-762 (tr. it. "Eterotopie" in Id., *Archivio Foucault 3. 1978-1985, Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli Editore, 1998, pp. 307-316).

FOUCAULT M., *L'archéologie du savoir*, Parigi, Gallimard, 1969 (tr. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971).

FOUCAULT M., *L'ordre du discours*, Parigi, Gallimard, 1971 (tr. it. *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino, 1972).

FOUCAULT M., *La pensée du dehors*, «Critique», n. 229, Giugno 1966, pp. 523-546 (tr. it. *Il pensiero del di fuori* in *Scritti Letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971).

FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, Parigi, Gallimard, 1963 (tr. it. *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967).

FOURCART F., *Les 1001 vies de l'orientalisme à l'écran*, «Positif», n. 590, Aprile 2010, pp. 12-16.

FRANCESCHETTI A., L. QUARESIMA (a cura di), *Prima dell'autore. Atti del III convegno internazionale di studi di cinema*, Udine, Forum, 1997.

FRANCI G., M. G. MUZZARELLI (a cura di), *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, costume*, Milano, Lupetti, 2005.

FRIEDMAN J. C., *Performing Difference: Representations of "The Other" in Film and Theatre*, Lanham, University Press of America, 2008.

FUSILLO M., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

GAILLARD E., M. WALTER, *A Taste for the Exotic. Orientalist Interiors*, New York, Thames & Hudson, 2010 (tr. it. *L'orientalismo e le arti*, Milano, Electa, 2010).

GANTHERET L., "Les Mutations de l'oralité dans le film de voyage" in G. LACASSE, V. BOUCHARD, G. SCHEPPLER (a cura di), *Pratiques orales du cinéma. Textes choisis*, Parigi, L'Harmattan, 2011, p. 173-188.

GARDNER R., *The Fiction of Non-Fiction Film*, «Cilect review», n. 1, 1986, pp. 23-24.

GAUTHIER G., *Le documentaire. Un autre cinéma*, Parigi, Nathan, 1995.

GEERTZ C., *Anthropological Reflections on Philosophical Topics*, Princeton, Princeton University Press, 2000 (tr. it. *Antropologia e filosofia*, Il Mulino, Bologna 2001).

GEERTZ C., *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York, 1983 (tr. it. *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino, 1988).

GEERTZ C., *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973 (tr. it. *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987).

GENETTE G., *Fiction et diction*, Parigi, Seuil, 1991 (tr. it. *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1993).

GENETTE G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Parigi, Seuil, 1982 (tr. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997).

GENETTE G., *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987 (tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).

GERSTNER D. A., J. STAIGER (a cura di), *Authorship and Cinema*, New York/Londra, Routledge, 2003.

GERVEREAU L., *Les images qui mentent – Histoire du visuel au XXème siècle*, Parigi, Seuil, 2000.

- GIOVANNELLI F. (a cura di), *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell'identità*, Roma, Bulzoni, 2005.
- GLISSANT E., *Introduction à une poétique du divers*, Parigi, Gallimard, 1995 (tr. it. *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998).
- GODARD J.-L., *Introduction a une veritable histoire du cinema*. Parigi, Albatros, 1980 (tr. it. *Introduzione alla vera storia del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1992)
- GOODY J., *Representations and Contradictions. Ambivalence towards Images, Theatre, Fictions, Relics and Sexuality*, Oxford, Blackwell Publishers, 1997 (tr. it. *L'ambivalenza della rappresentazione. Cultura, ideologia, religione*, Milano, Feltrinelli, 2000).
- GOODY J., *The East in the West*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 (tr. it. *L'Oriente in Occidente*, Bologna, Il Mulino, 1999).
- GREIMAS A. J., *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987 (tr. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988).
- GREIMAS A. J., *Du sens*, Parigi, Seuil, 1970 (tr. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974).
- GREIMAS A., J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Parigi, Seuil, 1991 (tr. it. *Semiotica delle passioni. Dagli studi di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani, 1996).
- GRIMSHAW A., *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- HALL S., "Cultural Identity and Diaspora" in J. RUTHERFORD (a cura di), *Identity. Community, Culture, Difference*, Londra, Lawrence & Wishart, 1990, pp. 222-237.
- HALL S., D. HOBSON, A. LOWE, P. WILLIS (a cura di), *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Londra, Hutchinson, 1980 (in particolare il testo di S. HALL, *Encoding / Decoding*, pp. 128-138).
- HALL S., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2006 (raccolta e traduzione di saggi a cura di M. MELLINO)
- HALL S., *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londra, Sage Publications Ltd, 1997.
- HEFFELFINGER E., L. WRIGHT, *Visual Difference. Postcolonial Studies and Intercultural Cinema*, New York, Peter Lang, 2011.
- HEIDER K., *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press, 1976 (edizione ampliata 2009).
- HENLEY P., *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago/Londra, University of Chicago Press, 2009.
- HEUNG M., *The Family Romance of Orientalism. From "Madame Butterfly" to "Indochine"*, «Genders», n. 21, 1995, pp. 222-256.
- HIGASHI S., *Orientalism Lite*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», Vol. XVIII, n. 1, Marzo 1998, pp. 131-135.
- HOCKINGS P. (a cura di), *Principles of Visual Anthropology*, Berlino/New York, Mouton de Gruyter, 1975.
- HUGGAN G., *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Londra/New York, Routledge, 2001.
- IRRERA O., *Potere e narrazione storica negli studi postcoloniali. Su Edward Said*, Università di Pisa, 2008 (PHD Thesis).

IRWIN R., *For Lust of Knowing. The Orientalists and their Enemies*, Londra, Allen Lane, 2006 (tr. it. *Lumi dall'Oriente. L'orientalismo e i suoi nemici*, Roma, Donzelli, 2008).

JOST F., *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Milano, Il Castoro, 2003.

JULLIEN F., *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Parigi, Seuil, 2003 (tr. it. *La grande immagine non ha forma*, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2004).

JULLIEN F., *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Contribution à une réflexion sur l'alterité interculturelle)*, Parigi, École française d'Extrême-Orient, 1985.

JULLIEN F., *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Parigi, Grasset, 1995 (tr. it. *Strategie del senso in Cina e in Grecia*, Roma, Meltemi, 2005).

JULLIEN F., *Traité de l'efficacité*, Parigi, Grasset, 1996 (tr. it. *Trattato dell'efficacia*, Torino, Einaudi, 1998).

JÜNGER E., C. SCHMITT, *Die geschichtliche Struktur des heutigen Weltgegensatzes von Ost und West*, Francoforte, Vittorio Klostermann, 1955 (tr. it. *Il nodo di Gordio. Dialogo su Oriente e Occidente nella storia del mondo*, Bologna, il Mulino, 1987).

KABBANI R., *Europe's Myths of Orient*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

KALPANA S., *Crucifying the Orient. Russian Orientalism and the Colonization of Caucasus and Central Asia*, Bangkok/Oslo, White Orchid Press, The Institute for Comparative Research in Human Culture, 1997.

KILANI M., "Les anthropologues et leur savoir. Du terrain au texte" in J. M. Adam (a cura di), *Le discours anthropologique. Discours, narration, savoir*, Parigi, Payot, 1995 (tr. it. "Gli antropologi e il loro sapere. Dal terreno al testo" in G. D'Agostino (a cura di), *Il discorso antropologico. Descrizione, narrazione, sapere*, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 97-131).

KILANI M., *Introduction à l'anthropologie*, Parigi, Payot, 1992 (tr. it. *Antropologia. Una introduzione*, Roma, Edizioni Dedalo, 1994).

KILANI M., *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*, Losanna, Editions Payot, 1994 (tr. it. *L'Invenzione dell'altro*, Bari, Dedalo, 1997).

KING H., *Lost in Translation. Orientalism, Cinema, and the Enigmatic Signifier*, Durham/Londra, Duke University Press, 2010.

KOLKER R. P., *The Altering Eye. Contemporary International Cinema*, Cambridge, Open Book Publishers, 2009.

KOVÁCS A. B., *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

KRISTEVA J., *Des chinoises*, Parigi. Ed. des Femmes, 1974 (tr. it. *Donne cinesi*, Milano, Feltrinelli, 1975).

KRISTEVA J., *Étrangers à nous-mêmes*, Parigi, Gallimard, 1988 (tr. it. *Stranieri a se stessi* Milano, Feltrinelli, 1990).

KRISTEVA J., *Nations without Nationalism*, New York, International Publishers, 1993.

LA CECLA F., *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Laterza, Bari, 1997.

LAGNY M., M.-C. ROPARS, P. SORLIN (a cura di), *L'état d'auteur*, «Hors Cadre», n. 8, 1990.

LANDOWSKI E., *Présences de l'autre*, Parigi, Puf, 1997.

- LASH S., *Sociology of Postmodernism*, Londra/New York, Routledge, 1990 (tr. it. *Modernismo e postmodernismo. I mutamenti culturali delle società complesse*, Roma, Armando Editore, 2000).
- LATOUR B., *Nous n'avons jamais été modernes*, Parigi, Editions La Découverte, 1991 (tr. it. *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Milano, Elèuthera, 1995).
- LEGENDRE P., *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident*, Parigi, Éditions Mille et Une nuits, 2004.
- LEGHISSA G. (a cura di), *Il postcoloniale in Italia*, «AUT AUT», n. 349, Gennaio/Marzo 2011.
- LEIRIS M., *Fourbis*, Gallimard, 1955, (tr. it. *Carabattole*, Torino, Einaudi, 1998).
- LEIRIS M., *L'Afrique fantôme*, Parigi, Gallimard, 1934 (tr. it. *L'Africa fantasma*, Milano, Rizzoli, 1984).
- LEIRIS M., *L'occhio dell'etnografo. Razza e civiltà e altri scritti 1929-1968*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- LEPROHON P., *L'Exotisme et le cinéma. Les "chasseurs d'images" à la conquête du monde...*, Parigi, J. Susse, 1945.
- LÉVI STRAUSS C., *Tristes Tropiques*, Parigi, Plon, 1955 (tr. it. *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1975).
- LÉVINAS E., *Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*, La Haye, Nijhoff, 1961 (tr. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, Milano 1977).
- LEWIS R., *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation*, New York, Routledge, 1996.
- LICARI A., R. MACCAGNANI, L. ZECCHI, *Letteratura, esotismo, colonialismo*, Bologna, Cappelli, 1978.
- LIM J.-H., *Oriente e Occidente nelle storie nazionali dell'Asia nord-orientale*, «Passato e presente», 2005, n. 66, pp. 100-122.
- LONGO M. L., *L'India nell'immaginario occidentale*, Università di Montreal, 2010 (PHD Thesis).
- LOOMBA A., *Colonialism-Postcolonialism*, Londra/New York, Routledge, 1998 (tr. it. *Colonialismo/Postcolonialismo*, Roma, Meltemi Editore, 2000).
- LOSHITZKY Y., *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.
- LOSHITZKY Y., *The Tourist/Traveler Gaze. Bertolucci and Bowles's "The Sheltering Sky"*, «East-West Film Journal», Vol. VII, n. 2, 1993, pp. 111-137.
- LOTMAN J. M., *O semiosfere*, «Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam», Vol. XVII, 1984, pp. 5-23 (tr. it., "La semiosfera", in Id., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985).
- LOTMAN J. M., *Semiotika Kono i problemi Kinoestetiki*, Tallin, Eesti Raamat Edit, 1973 (tr. it. *Semiotica del cinema. Problemi di estetica cinematografica*, Catania, Edizioni del Prisma, 1994, 2° ed. riveduta).
- LYOTARD J. F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1979 (trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981).
- LYOTARD J. F., *Le Différend*, Parigi, Minuit, 1983 (tr. it. *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 113).
- LYOTARD J. F., *Signe Malraux*, Parigi, B. Grasset, 1996.
- MACDOUGALL D., "Beyond Observational Cinema" in B. NICHOLS (a cura di), *Movies and Methods*, Vol. II, Berkeley, University of California Press, pp. 274-285.
- MACDOUGALL D., *Transcultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

- MACFIE L., *Orientalism. A Reader*, New York, New York University Press, 2001.
- MACKENZIE J. M., *Orientalism. History, Theory and Arts*, New York/Manchester, Manchester University Press, 1995.
- MALRAUX A., *Le Musée imaginaire*, Parigi, Albert Skira, 1947 (tr. it. *Il museo immaginario*, Torino, Allemandi & C., 2009).
- MARABELLO C., *Materia indiana, memoria di immagine. Materia africana, memoria di immagine. The Boatman, o dell'antropologia effettuale*, «Ricerca Folklorica», n. 57, 2008, pp. 79-86.
- MARABELLO C., *Nell'India di laggiù*, «Aut Aut», 349, 2011, pp. 103-127.
- MARABELLO C., *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano, 2011.
- MARANO F., *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- MARAZZI A., *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2002.
- MARCHETTI G., *Romance and the "Yellow Peril". Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- MARCUS G. E., M. J. FISCHER, *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago, University of Chicago Press, 1986 (tr. it. *L'antropologia come critica culturale*, Roma, Meltemi, 1998).
- MCEVILLEY T., *Art and Otherness. Crisis in Cultural Identity*, Kingston, McPherson, 1992.
- MELLINO M. (a cura di), *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2009.
- MELLINO M., *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005.
- MESSINA M. G., *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1993.
- METZ C., *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Parigi, UGE, 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980).
- MICCICHÉ L., *Il nuovo cinema degli anni '60*, Torino, ERI, 1972.
- MICHAUD P. A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Parigi, Macula, 1998.
- MITCHELL W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995 (tr. it. parziale *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Due Punti edizioni, 2009).
- MITRA A., *India through the Western Lens. Creating National Images in film*, New Delhi, Thousand Oaks, 1999.
- MONACO J., *How to Read a Film. Movies, Media, and Beyond*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 115-116 (terza edizione aggiornata).
- MORIN E., *L'esprit du temps*, Parigi, Grasset, 1962 (tr. it. *L'industria culturale*, Bologna, Il mulino, 1963)
- MORIN E., *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Parigi, Éditions de Minuit, 1956 (tr. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982).
- MORLEY D., K. ROBINS, *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Londra, Routledge, 1995.
- MORREALE E., *Il cinema d'autore degli anni Sessanta*, Milano, Il Castoro, 2011.

- MORRIS R. C. (a cura di), *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, New York, Columbia University Press, 2013.
- MURRI S., *Il documentario d'autore nel cinema italiano*, «Bianco e Nero», Vol. LXII, n. 1/2, Gennaio/Aprile 2001, pp. 86-103.
- NAFICY H., H. G. TESHOME (a cura di), *Otherness and the Media. The Ethnography of the Imagined and the Imaged*, Langhorne, Harwood Academic Publishers, 1993.
- NAFICY H., *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2001.
- NANCY J. L., *Au fond des images*, Parigi, Galilee, 2003.
- NANCY J. L., *Être singulier pluriel*, Parigi, Galilée, 1996 (tr. it. *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2001).
- NINEY F., *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- ODIN R., "Cinéma, oralité et espaces de communication. Approche sémio-pragmatique" in G. LACASSE, V. BOUCHARD, G. SCHEPPLER (a cura di), *Pratiques orales du cinéma. Textes choisis*, Parigi, L'Harmattan, 2011, p. 173-188.
- ODIN R., *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000 (tr. it. *Della finzione*, Milano, Vita & Pensiero, 2004).
- ODIN R., *La sémio-pragmatique du cinéma sans crise ni désillusion*, «Hors Cadre», n. 7, 1989, pp. 77-92.
- ODIN R., *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011 (tr. it. *Gli spazi della comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, Bologna, Editrice La Scuola, 2013).
- ODIN R., *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*, «Iris», n. 1, 1983, pp. 67-81.
- ONFRAY M., *Théorie du voyage: Poétique de la géographie*, Parigi, Librairie générale française, 2007 (tr. it. *Filosofia del viaggio. Poetica della geografia*, Milano, Ponte alle Grazie, 2010)
- PAĀNI D., *Le cinéma, un art moderne*, Parigi, Seuil, 1994.
- PANOFSKY E., *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Leipzig/Berlin B.G. Teubner, 1927 (tr. it. *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1961).
- PARRY B., *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londra, Routledge, 1992.
- PASQUINELLI C. (a cura di). *Occidentalismi*. Roma, Carocci, 2006.
- PAVEL T., *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986 (tr. it. *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino, 1992).
- PESCATORE G., *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Roma, Carocci, 2006.
- PICKERING M., *Stereotyping. The Politics of Representation*, New York, Palgrave, 2001.
- PIETROMARCHI L., *L'illusione orientale. Gustave Flaubert e l'esotismo romantico, 1836-1851*, Milano, Guerini, 1990.
- PRÉDAL R., *Chine. une lecture française*, «CinémAction», n. 18/19, Aprile 1982, pp. 111-114.

- PROVENZANO R., *Al cinema con la valigia. I film di viaggio e il cineturismo*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- QUARESIMA L., *Generi/stili*, «Comunicazioni sociali», Vol. XXIV, n. 2, Maggio-Agosto 2002, pp. 165-174.
- RAJADHYAKSHA A., *Beyond Orientalism*, «Sight & Sound», Vol. II, n. 4, Agosto 1992, pp. 32-37.
- RANCIERE J., *La fable cinématographique*, Parigi, Seuil, 2001 (tr. it. *La favola cinematografica*, Pisa, ETS, 2006).
- RANCIERE J., *Le destin des images*, Parigi, La Fabrique Éditions, 2003 (tr. it. *Il destino delle immagini*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007).
- REMOTTI F., *L'ossessione identitaria*, Bari, Laterza, 2010.
- REMOTTI F., *Noi, primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.
- RICHARDSON M., *Otherness in Hollywood Cinema*, New York, Continuum International Publishing Group, 2010.
- RICOEUR P., *Soi-même comme un autre*, Parigi, Editions du Seuil, 1990 (tr. it., *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993).
- RINGS G., MORGAN-TAMOSUNAS R., *European Cinema. Inside Out. Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film*, Heidelberg, Winter, 2003.
- RIPOLL SORIA X., *Sí, bwana. Los indígenas según el cine occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- RODOWICK D., *Reading the Figural*, Durham, Duke University Press, 2001.
- ROUCH J., *Il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988 (raccolta di saggi a cura di R. GRISOLIA).
- RUBY J., *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?*, «Studies in the Anthropology of Visual Communication», Vol. II, n. 2, 1975, pp. 104-11.
- RUBY J., M. BANKS (a cura di), *Made to be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- RUBY J., *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- RUOFF J. (a cura di), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham, Duke University Press, 2007.
- RUSSELL C., *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press, 1999.
- RYAN M. L., *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- SAID E. W., *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1993 (tr. it. *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti Editrice, 1998).
- SAID E. W., *Gli intellettuali e l'alterità*, «AUT AUT», n. 312, Novembre/Dicembre 2002, pp. 88-96.
- SAID E. W., *Orientalism Reconsidered*, «Cultural Critique», n. I, Autunno 1985, pp. 89-107.
- SAID E. W., *Orientalism*, Londra, Penguin, 1978 (tr. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Roma, Feltrinelli, 1991).
- SALT B., *Film Style and Technology. History and Analysis*, Londra, Starword, 2006 (3ª edizione aggiornata).

- SANTAOLALLA I., *"New" Exoticisms. Changing Patterns in the Construction of Otherness*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- SAYAD C., *Performing Authorship: Self-inscription and Corporeality in the Cinema*, Londra, I.B.Tauris, 2013
- SCARDUELLI P. (a cura di), *Antropologia dell'Occidente*, Roma, Meltemi, 2003.
- SCHAEFFER J. M., *L'Image précaire*, Parigi, Seuil, 1987.
- SCHAEFFER J. M., *Pourquoi la fiction?*, Parigi, Seuil, 1999.
- SCHWEINITZ J., *Film and Stereotype. A Challenge for Cinema and Theory*, New York, Columbia University Press, 2011
- SEARLE J. R., *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- SEGALEN V., *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978 (tr. it. *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del diverso*, Bologna, Il Cavaliere Azzurro, 1983).
- SEGALEN Victor, *Lettres de Chine*, Parigi, Plon, 1967 (tr. it. *Lettere di Cina*, Milano, Rossellina Archinto, 1990).
- SHOHAT E., R. STAM, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Londra, Routledge, 1994
- SISKA W. C., *Modernism in the Narrative Cinema. The Art Film as a Genre. Dissertations on Film*, New York, Arno Press, 1980.
- SORLIN P., *Sociologie du cinéma*, Parigi, Aubier Montaigne, 1977 (trad. it. *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979).
- SPIVAK G. C., *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Londra, Routledge, 1990.
- SPIVAK G. C., "Can the Subaltern Speak?" in C. NELSON, L. GROSSBERG (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.
- SPIVAK G. C., *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Harvard University Press, 1999 (tr. it. *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004).
- SPIVAK, G. C., *Selected Subaltern Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- STAM R., L. SPENCE, *Colonialism, Racism and Cinematic Representation* in B. NICHOLS (a cura di), *Movies and Methods*, vol. II, Berkeley, University of California Press, pp. 632-659.
- SULTANIK A., *Film, a Modern Art*, Bridgewater, Associated University Presses, 1986.
- SUNER A., *Postmodern Double Cross. Reading David Cronenberg's "M. Butterfly" as a horror story*, «Cinema Journal», Vol. XXXVII, n. 2, 1998, pp. 49-64.
- TERRIN A. N., *L'Oriente e noi. Orientalismo e postmoderno*, Brescia, Morcelliana, 2007.
- TODOROV T., *La Conquête de l'Amérique. La Question de l'autre*, Parigi, Seuil, 1982 (tr. it. *La conquista dell'America. Il problema dell'"altro"*, Torino, Einaudi, 1984).
- TODOROV T., *Mikail Bakhtine. Le principe dialogique*, Parigi, Seuil, 1981 (tr. it. *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Torino, Einaudi, 1990).
- TODOROV T., *Nous et les autres*, Parigi, Seuil, 1989 (tr. it. *Noi e gli altri*, Torino, Einaudi, 1991).
- TOMASI D., *Lezioni di regia. Modelli e forme della messinscena cinematografica*, Torino, Utet, 2004.

- TYTHACOTT L., *Surrealism and the Exotic*, Londra, Routledge, 2012.
- UENO T., *Japanimation and techno-orientalism*, «Documentary Box», n. 9, 1996, pp. 1-5.
- VANDELDEA I., *Outsider Films on India 1950-1990*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», Vol. XXX, n. 2, Giugno 2010, pp. 248-250.
- VARISCO D. M., *Reading Orientalism. Said and the Unsaid*, University of Washington Press, 2007.
- VOLLI U., *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Milano, Raffaello Cortina, 2002.
- WALDENFELS B., *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 2006 (tr. it. *Fenomenologia dell'estraneo*, Milano, R. Cortina, 2008).
- WALDENFELS B., *Estraneo, straniero, straordinario. Saggi di fenomenologia responsiva*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2011 (raccolta di saggi a cura di U. PERONE).
- WALDENFELS B., *The Question of the Other*, Hong Kong, Chinese University Press, 2007.
- WALDENFELS B., *Verfremdung der Moderne*, Göttingen, Wallstein, 2001 (tr. it. *Estraniamento della modernità. Percorsi fenomenologici di confine*, Troina, Città Aperta, 2005).
- WALTON K., *How Remote are Fictional Worlds from the Real World?*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. XXXVII, 1978, pp. 11-23.
- WARRAQ I., *Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism*, New York, Prometheus Books, 2007
- WEST C., R. FERGUSON, T. M.-A. TRINH, M. GEVER (a cura di), *Out There. Marginalisation in Contemporary Culture*, New York, New Museum of Contemporary Art and M.I.T. Press, 1990.
- WESTPHAL B., L. FLABBI (a cura di), *Espaces, tourisms, esthétiques*, Limoges, Pulim, 2010.
- WESTPHAL B., *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Parigi, Éditions de Minuit, 2007 (tr. it. *Geocritica. Reale finzione, spazio*, Roma, Armando Editore, 2009).
- WEXMAN V. W. (a cura di), *Film and Authorship*, New Brunswick/Londra, Rutgers University Press, 2003.
- WU W. F., *The Yellow Peril. Chinese Americans in American fiction, 1850-1940*, Hamden, Archon Books, 1982.
- YANG A., *Images of Asia. A Passage through Fiction and Film*, «The History Teacher», Vol. XIII, n. 3, Maggio 1980, pp. 351-369.
- YOUNG R. J. C., *White Mythologies. Writing, History and the West*, Londra, Routledge, 1990 (tr. it. *Mitologie bianche. La scrittura della storia e l'Occidente*, Roma, Meltemi, 2007).

Bibliografia selezionata per «autori». Testi, documenti, interviste sulle esperienze di viaggio

Michelangelo Antonioni

- ANTONIONI M., *Chung Kuo, Cina*, Torino, Einaudi, 1974 (testo a cura di L. CUCCU).
- ANTONIONI M., *Est-il encore possible de tourner un documentaire?*, «Camera/Stylo», n. 3, Novembre 1982, pp. 92-96.
- ANTONIONI M., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Venezia, Marsilio, 1994 (testo a cura di C. DI CARLO, G. TINAZZI).

- ANTONIONI M., *Sul Cinema*, Venezia, Marsilio, 2004 (testo a cura di C. DI CARLO, G. TINAZZI).
- AUMONT J., *Sur "La Chine"*, «Cahiers du cinéma», n. 248, Settembre/Dicembre 1973, pp. 41-45.
- BACHMANN G., *Antonioni after China. Art versus science*, «Film Quarterly », Vol. XXVIII, n. 4, Estate 1975, pp. 26-30.
- BACHMANN G., *Talking with Michelangelo*, «The Guardian», 17 Febbraio 1975 (tr. it. Da «Cina» a «Professione reporter» in M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 288-294).
- BARKER J.M., *Bodily Irruptions. The Corporeal Assault on Ethnographic Narration*, «Cinema Journal», Vol. XXXIV, n. 3, Primavera 1995, pp. 57-76.
- BONFAND A., *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Parigi, Images Modernes, 2003.
- BRUNETTE P., *The films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1998.
- BRUNO E., *La Cina di Antonioni*, «Filmcritica», Vol. XXIV, n. 231, Gennaio/Febbraio 1973, pp. 12-13.
- CHATMAN S., *Antonioni, or the Surface of the World*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- CODELLI L., *La Chine sans camélias*, «Positif», n. 579, Maggio 2009, pp. 83-84.
- CORBUCCI G., *Chung Kuo - Cina*, «Cinema nuovo», n. 222, 1973, pp. 133-134.
- DANEY, S. *La remise en scène (Antonioni, Ivens, La Chine)*, «Cahiers du cinéma», n. 268/269, Luglio/Agosto 1976, pp. 20-26.
- DELMAS J., G. GERVAIS-DELMAS, *La Chine*, «Jeune Cinéma», n. 73, Settembre/Ottobre 1973, pp. 44-46.
- DI CARLO C., *Michelangelo Antonioni, documentalista*, Barcellona, Daniela Aronica, 2010.
- DROIN N., *Michelangelo Antonioni. Chung Kuo, la Chine*, «Jeune Cinéma», n. 326/327, Autunno 2009, pp. 58-68.
- ECO U., «De Interpretatione, ovvero della difficoltà di essere Marco Polo» in Id., *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, Bompiani, Milano, 1976, pp. 178-185.
- FALCONI A. C., *Michelangelo Antonioni, "Chung Kuo - Cina" e fu polemica*, «La Cosa Vista», n. 9, 1988, pp. 36-37.
- GAUTHIER G., *La Chine*, «Image et Son», n. 278, Novembre 1973, pp. 100-101.
- GÉVAUDAN F., *La Chine*, «Cinéma 72», n. 181, Novembre 1973, pp. 119-120.
- HENNEBELLE G., *La Chine et le cinéma*, «Ecran», n. 25, Maggio 1974, pp. 12-13.
- HUA Y., *Whose "Instrument" Is He? - Commenting on M. Antonioni's "defence"*, «Peking Review», Vol. XVII, n. 16, 19 Aprile 1974, p. 27.
- LANE J. F., *Antonioni Discovers China*, «Sight & Sound», Vol. XLII, n. 2, Primavera 1973, pp. 86-87;
- MARTIN M., *La Chine*, «Ecran», n. 18, Settembre 1973, pp. 13-14.
- MAZZOTTA G., *The Language of Movies and Antonioni's Double Vision*, «Diacritics», Vol. XV, n. 2, Estate 1985, pp. 2-10.
- MOURE J., *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*, Parigi, L'Harmattan, 2001.

NELSON T. A., "The Passenger". *Antonioni's Cinema of Escape*, «Rocky Mountain Review of Language and Literature», Vol. XXXI, n. 4, Autunno, 1977, pp. 198-213.

PASTOR A., D. TURCO, *Comprendere il senso del tempo*, «Filmcritica», Vol. LX, n. 605/606, Maggio/Giugno 2010, pp. 277-286.

RENZI R., *Antonioni nelle vesti del drago bianco*, «Cinema Nuovo», Vol. XXIII, n. 229, Maggio/Giugno 1974, pp. 22-24.

STANTON E. F., *Antonioni's The Passenger. A Parabola of Light*, «Literature/Film Quarterly», Vol. V, n. 1, Inverno 1977, pp. 57-65.

SUN H., *Two China?. Joris Ivens' Yukong and Antonioni's China*, «Studies in Documentary Film», Vol. III, n. 1, 2009, pp. 45-59.

THIRARD P.-L., *La Chine*, «Positif», n. 155, Gennaio 1974, p. 64.

Joris Ivens

AUDÉ F., *Universel*, «Positif», n. 338, Aprile 1989, pp. 60-61.

BAKKER K., *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999.

BICKLEY D., *Joris Ivens Filming in China*, «Filmmakers Newsletter», Vol. X, n. 4, Febbraio 1977, pp. 22-26.

BORY, J.-L., *Des montagnes au pas de course*, «Le Nouvel Observateur», n. 593, Marzo 1976, pp. 61- 62.

CAPPABIANCA A., *Imprigionare il respiro. Written on/by the wind*, «Filmcritica», Vol. XLI, n. 408, Settembre/Ottobre 1990, pp. 404-405.

COSULICH, C., *Come Ivens ha capito la Cina*, «Bianco e Nero», Vol. XXVII, n.7/8, Luglio/Agosto 1976, pp. 42-48.

DANEY, S., T. GIRAUD, S. L. PÉRON, *Comment Yukong déplaça les montagnes. Entretien avec Joris Ivens et Marceline Loridan*, «Cahiers du cinéma», n. 266/267, Maggio 1976, pp. 5-23.

DELMAR R., *Joris Ivens. 50 Years of Film-making*, Londra, British Film Institute, 1979.

DESTANQUE R., J. IVENS, *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Parigi, Editions BFB, 1982 (tr. it. *Joris Ivens o la memoria di uno sguardo*, Roma, Ente dello Spettacolo, 1988).

DEVARRIEUX C., *Entretiens avec Joris Ivens*, Parigi, Albatros, 1979.

DORAISWAMY R., *Coda. Joris Ivens "A Tale of the Wind"*, «Cinemaya», n. 17/18, Autunno/Inverno 1992, pp. 92-93.

DOUBLET, J.-M., J.-P. SERGENT, *China on film – Unrehearsed; Filmmakers Joris Ivens and Marceline Loridan Work from the Script of Everyday Life*, «New China», Vol. IV, n. 2, Estate 1978, pp. 13-18.

DOUBLET, J.-M., J.-P. SERGENT, *Comment Yukong déplaça les montagnes*, «Filmkritik», Vol. XX, n. 6, Giugno 1976, pp. 282-285.

DOUBLET, J.-M., *Joris Ivens et Marceline Loridan; "...faire un film, c'est d'abord un dialogue..."*, «Ecran», n. 46, Aprile 1976, pp. 44-49.

ESCOBAR R., *Joris Ivens. Il cinema nella direzione del futuro*, «Cineforum», n. 161, Gennaio 1977, pp. 26-32.

- EUVRARD M., *Comment Yukong déplaça les montagnes. Retrouvailles avec la Chine révolutionnaire*, «Cinema Quebec», Vol. V, n. 6, 1977, pp 27-31.
- GAMBETTI G., *Joris Ivens. Cinquant'anni di cinema*. Venezia, Marsilio Editori, 1979.
- GAREL S., *Une histoire de vent*, «Cinéma 72», n. 454, Febbraio 1989, pp. 11-12.
- GAUTHIER G., *Comment Yukong déplaça les montagnes*, «Revue du Cinema», n. 305, Aprile 1976, pp. 78-83.
- GAUTHIER G., *Joris Ivens. Aux semelles de vent*, «Revue du Cinema», n. 447, Marzo 1989, pp. 43-46.
- GERVAIS, G., *Image de la Chine apres la Revolution Culturelle*, «Jeune Cinema», n. 94, Aprile 1976, pp. 36-40.
- GLAESSNER V., *Comment Yukong déplaça les montagnes (How Yukong Moved the Mountains)*, «Monthly Film Bulletin», n. 44, Febbraio 1977, pp. 20-21.
- GRANT J., G. FROT COUTAZ, *Entretien avec Joris Ivens et Marceline Loridan*, «Cinéma 72», n. 208, Aprile 1976, pp. 58-67.
- GRANT J., *Le film du mois. Comment Yukong déplaça les montagnes. 12 heures de films sur la Chine par Joris Ivens et Marceline Loridan*, «Cinéma 72», n. 208, Aprile 1976, pp. 46-57.
- GREEN P., *China, the wind and Joris Ivens*, «Sight and Sound», Vol. LVII, n. 4, Ottobre 1989, pp. 273-275.
- GRELIER R., *Comment Yukong déplaça les montagnes*, «Images et Son», n. 309/310, Ottobre 1976, pp. 75- 78.
- GRESSARD G., *Impressions de Chine (Comment Yukong déplaça les montagnes)*, «Positif», n. 180, Aprile 1976, pp. 69-71.
- HÉLIAS V., *Elements in Harmony. Interview with Marceline Loridan*, «Deep Focus», Vol. III, n. 4 , Ottobre 1991, pp. 22-25.
- HENNEBELLE, G., ... *la générosité d'un regard chaleureux...*, «Ecran», n. 46, Aprile 1976, pp. 44-49.
- IVENS J., "Les trois yeux du cinéaste militant" in G. HENNEBELLE (a cura di), *Cinéma militant*, Parigi, Filméditations, 1976, pp. 9-10.
- IVENS J., *Chine. Naissance du cinéma rouge*, «Ecran», n. 1, Gennaio 1972, pp. 51-61.
- IVENS J., *Joris Ivens on the Search for Film Truth*, «Film Culture», n. 53/55, Primavera 1972, pp. 222-223.
- IVENS J., *My Future Post-Graduate Work in Filmmaking*, «Film Culture», n. 53/55, Primavera 1972, pp. 219-228.
- IVENS J., *The Camera and I*, Berlino, Seven Seas Books, 1969 (tr. it. *Io di cinema*, Milano, Longnesi, 1979).
- JERVIS N., *The Chinese Connection. Filmmaking in the People's Republic*, «Film Library Quarterly», Vol. XII, n. 1, 1979.
- JOUSSE T., N. SAADA, *L'interprète-compositeur*, «Cahiers du cinéma», n. 418, Aprile 1989, pp. 27-29.
- JOUVET P., *Yukong et au-delà*, «Cinematographe», n. 20, Estate 1976, pp. 34-35.
- KREIMEIER K., *Il cinema di Joris Ivens*, Milano, Mazotta, 1977.
- LAJOURNADE, J.-P., *Comment Yukong déplaça les montagnes*, «Cinéthique», n. 23/24, 1977, pp. 100-111.
- LANCOURT B., *Un an après le début du tournage Ivens achève le vent*, «Revue du Cinéma», n. 432, Novembre 1987, pp. 4-5.

- LE PÉRON S., *Ivens + Chine*, «Cahiers du cinéma», n. 266/267, Maggio 1976, pp. 24-29.
- LOGETTE L., *Le retour du Hollandais volant "Une histoire de vent"*, «Jeune Cinéma», n. 193, Febbraio/Marzo 1989, pp. 12-15.
- LORIDAN-IVENS M., *Ma vie balagan*, Parigi, Robert Laffont, 2008.
- MAGRELLI, E. *Comment Yukong déplaça les montagnes*, «Filmcritica», Vol. XXVII, n. 267, Settembre 1976, p. 262.
- MARSOLAIS G., *Une histoire de vent*, «24 Images», n. 41, Inverno 1988, pp. 19-20.
- MIDA M., *Necessità dello sperimentalismo per il pianeta cinematografico*, «Cinema Nuovo», Vol. XXXIX, n. 326/327, Luglio/Ottobre 1990, pp. 7-8.
- PABA S., *Written on/by the Wind*, «Filmcritica», Vol. XLI, n. 408, Settembre/Ottobre 1990, pp. 406-409.
- PREZIOSI A., *Io e il vento*, «Segnocinema», Vol. X, n. 45, Settembre/Ottobre 1990, pp. 92-93.
- PRONO, F., *Ivens, un grande primo piano*, «Cinema Nuovo», Vol. XXXVII, n. 314/315, Luglio/Ottobre 1988, pp. 26-35.
- RAYLEIGH J., *Joris Ivens in China*, «Sightlines», Vol. XII, n. 1, 1978, pp. 21-23.
- ROBERTI B., *La natura e l'interdetto*, «Filmcritica», Vol. XLI, n. 409, Novembre 1990, pp. 524-529.
- SCHOOOTS H., *Living Dangerously. A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000.
- SEGAL Ab., A. SEGAL, *Comment Yukong déplaça les montagnes*, «Avant-Scène Cinéma», n. 259/260, 1-15 Gennaio 1981, pp. 2-67.
- SÉGAL, Ab., *Entretien avec Joris Ivens* «Avant-Scène Cinéma», n. 259/260, 1-15 Gennaio 1981, pp. 4-7.
- SERGEANT J.-P., *Quando la terra respira, ciò si chiama il vento*, «La Cosa Vista», n. 9, 1988, pp. 42-43.
- SERGEANT J.-P., *The Chinese Dream of Joris Ivens*, «Studies in Documentary Film», Vol. III, n. 1, 2009, pp. 61-69;
- SHAFFER D., *Fifty Years of Political Filmmaking. An Interview with Joris Ivens*, «Cineaste», Vol. XIV, n. 1, 1985, pp. 12-16.
- SIGNORELLI A., *Io e il vento*, «Cineforum», Vol. XXX, n. 296, Luglio/Agosto 1990, pp. 85-88.
- SKLAR R., *Joris Ivens; The China Close-Up. The Pioneer Documentary Filmmaker has Created a Twelve-Hour Portrait of a China that Few Westerners Have Seen*, «American Film», Vol. III, n. 8, Giugno 1978, pp. 58-65.
- The Film Archive of China (a cura di), *Joris Ivens and China*, Pechino, New World Press, 1983.
- TOSI V., *Joris Ivens. Cinema e utopia*, Roma, Bulzoni, 2002.
- TOUBIANA S., *L'image c'est du vent*, «Cahiers du cinéma», n. 417, Marzo 1989, pp. 34-35.
- WAUGH T. "Filming the Cultural Revolution" in A. ROSENTHAL (a cura di), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 148-164.
- WAUGH T., *How Yukong Moved the Mountains. Filming the Cultural Revolution*, «Jump Cut», n. 12/13, Dicembre 1976, pp. 3-6.

ZHANG T., *The Legend of a Filmmaker and a Country. Fifty Years of Ivens and China*, «Studies in Documentary Film», Vol. III, n. 1, 2009, pp. 35-44.

Chris Marker

AMIEL M., *La Solitude du chanteur de fond - Si j'avais quatre dromadaire*, «Cinéma 75», n. 195, Febbraio 1975, pp. 118-120.

AMIEL M., *Sans soleil*, «Cinema 72» n. 291, Marzo 1983, pp. 40-41.

ARNAULT H., *Dimanche à Pékin*, «Image et son», n. 161/162, Aprile 1963, pp. 31-33.

ARTHUR P., *Making history*, «Film Comment», Vol. XXXVIII, n. 3, Maggio/Giugno 2003, pp. 33-34.

BARR B., "Wandering with Precision". *Contamination and the Mise-en-Scene of Desire in Chris Marker's "Sans soleil"*, «Screen», Vol. XLV, n. 3, Autunno 2004, pp. 173-189.

BAZIN A., "Lettre de Sibérie" in Id., *Le Cinéma français de la Libération a la nouvelle vague*, Parigi, Cahiers du cinéma, 1983, pp. 179-181 (pubblicato originariamente su «France-Observateur», 30 ottobre 1958).

BAZIN A., *Dimanche à Pékin*, «Radio cinéma télévision», n. 389, 30 giugno 1957, p. 45.

BAZIN A., *Sur les routes de l'URSS et Dimanche à Pékin*, «France-Observateur», n. 372, 27 giugno 1957, p. 19.

BELLOUR R., J. MICHAUD, *Apologie de Chris Marker/Signes*, «Cinéma», n. 57, Gennaio 1961, pp. 33-47 e 155-157.

BENSMAÏA R., *Lettre d'un exode*, «Vertigo», n. 2, 1988, pp. 61-65.

BIRO Y., *In the Spiral of Time*, «Millennium Film Journal», n. 14/15, Autunno/Inverno 1984, pp. 173-177

BLUEMLINGER C., *Futur antérieur*, «Iris», n. 19, Autunno 1995, pp. 111-125.

BOLJKOVAC N., *Signs Without Name*, «Deleuze Studies», Vol. V, n. 2, Luglio 2011, pp. 209-240.

BURCH N., *Four Recent French Documentaries*, «Film Quarterly», Vol. XIII, n. 1, 1959, pp. 56-61.

CASEBIER A., *A Deconstructive Documentary*, «Journal of Film and Video», Vol. XL, n. 1, Inverno 1988, pp. 34-39.

CHEVALLIER J., *Le mystère Koumiko. Fiche cinématographique*, «Image et son», n. 197/198, Settembre/Ottobre 1966, pp. 214-215.

CHIESI R., *Marker. La malinconia del cineasta errante*, «Cineforum», Vol. XLVII, n. 467, Agosto/Settembre 2007, pp. 81-82.

CHION M., "A.K." *de Chris Marker*, «Cahiers du cinéma», n. 373, Giugno 1985, pp. 26-27.

COOPER S., *Chris Marker*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

COOPER S., *Looking Back, Looking Onwards. Selflessness, Ethics, and French Documentary*, «Studies in French Cinema», Vol. X, n. 1, 2010, pp. 57-68.

DESCAMPS A., *Lettre de Sibérie*, «Cinéma 61», n. 53, 1961, pp. 122-129.

DONIOL-VALCROZE J., *Problèmes du court-métrage*, «Cahiers du cinéma», n. 71, Maggio 1957, pp. 30-35.

DUBOIS P. (a cura di), *Théorème. Recherches sur Chris Marker*, Parigi, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

- DYOTTE E., *Deplacements. Pour une circulation de l'expérience. Autour de "Sans soleil" de Chris Marker*, «Cinéma», Vol. XVII, n. 1, Autunno 2006, pp. 58-82.
- EGLY M., *Lettre de Sibérie*, «Image et son», n. 132/133, Luglio 1960, pp. 49-51.
- EISENREICH P., *Les Petites fictions du documentaire*, «Positif», n. 446, Aprile 1998, pp. 87-89.
- FIRK M., *Lettre de Sibérie*, «Cinéma 58», n. 32, Dicembre 1958, pp. 112-113.
- FRENCH S., *"If they don't see happiness in the picture at least they'll see the black". Chris Marker's "Sans soleil" and the Lyotardian Sublime*, «Image&Narrative», Vol. XI, n. 1, 2010, pp. 64-81.
- FRODON J.-M., C. BEGHIN, *La Lumière noire de "Sans soleil"*, «Cahiers du cinéma», n. 585, Dicembre 2003, pp. 122-131.
- FRODON J.-M., *Et tout ça sous le regard d'un chat*, «Cahiers du cinéma», n. 596, Dicembre 2004, pp. 85-86.
- GAREL S., *Pas de samedis sans soleil*, «Cinéma 72», n. 469, Settembre 1990, pp. 34-35.
- GATTI A., *Sibérie - zéro + l'infini*, Parigi, Le Seuil, 1958.
- GAUTHIER G., *Die Jagd nach dem Snark*, «CICIM: Revue pour le Cinéma Français», n. 45/46/47, Settembre 1997, pp. 15-30.
- GAUTHIER G., *Le mystère Koumiko*, «Image et son», n. 195, Giugno 1966, pp. 108-111.
- GAUTHIER G., *Sans soleil*, «Revue du Cinéma», n. 380, Febbraio 1983, pp. 21-23.
- GRELIER R., *"A.K." Le cinéma existe*, «La Revue du Cinéma», n. 407, Luglio/Agosto 1987, pp. 8-9.
- HABIB A., V. PACI (a cura di), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Parigi, Editions L'Harmattan, 2008.
- HOBERMAN J., *Japant-Garde Japanorama*, «Artforum», Vol. XXIV, n. 2, Ottobre 1985, pp. 97-101.
- HOBERMAN J., *Postcard from the Edge*, «Film Comment», Vol. XXXIX, n. 4, Luglio/Agosto 2003, pp. 48-49.
- HOLBORN M., *Standing in the Shadow*, «Artforum», n. 24, Maggio 1986, pp. 94-99.
- JENKINS S., *Sans soleil (Sunless)*, «Monthly Film Bulletin», n. 606, Luglio 1984, pp. 195-196.
- KAEMPER B., *Le mystère Koumiko*, «CICIM: Revue pour le Cinéma Français», n. 45/46/47, Settembre 1997, pp. 245-248.
- KAEMPER B., *Sans soleil*, «CICIM: Revue pour le Cinéma Français», n. 45/46/47, Settembre 1997, pp. 290-295.
- KEAR J., *Sunless*, Londra, Flicks Books, 1999.
- KOHN O., *Si loin, si proche*, «Positif», n. 433, Marzo 1997, pp. 79-82.
- KRAVANJA P. (a cura di), *Chris Marker*, «Image & Narrative», Vol. XI, n. 1, pp. 1-106 (numero monografico).
- LAMBERT A., *Also Known as Chris Marker*, Parigi, Le Point du Jour, 2008.
- LARDEAU Y., *L'empire des mots*, «Cahiers du cinéma», n. 345, Marzo 1983, pp. 60-61.
- LUPTON C., *"Speaking Parts. Heteroglossic Voice-Over in the Essay-Film"* in S. KRAMER, T. TODE, *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*, Konstanz, UVK, 2011, pp. 159-174.
- LUPTON C., *Chris Marker. Memories of the Future*, Londra, Reaktion Books, 2005.

- LUPTON C., *Imagine Another. Chris Marker as a Portraitist*, «Film Studies», n. 6, Estate 2005, pp. 74-80.
- LUPTON C., *Terminal Replay. Resnais Revisited in Chris Marker's "Level Five"*, «Screen», Vol. XLIV, n. 1, Primavera 2003, pp. 58-70.
- MARCHESSAULT J., *Sans soleil*, «Cinéaction», n. 5, Primavera 1986, pp. 2-6.
- MARKER C., *A.K. Narration*, «Positif», n. 296, Ottobre 1985, pp. 49-52.
- MARKER C., *Commentaires*, Parigi, Seuil, 1961.
- MARKER C., *Commentaires 2*, Parigi, Seuil, 1967.
- MARKER C., *Le Dépays*, Parigi, Herscher, 1982.
- MARKER C., *Sans soleil*, «Traverses» Vol. XXXVIII, n. 39, Novembre 1986, pp. 256-266.
- MARTIN A., *Chris Marker. Notes in the Margin of His Time*, «Cineaste», Vol. XXXIII, n. 4, Autunno 2008, pp. 6-9.
- MARTINEAU R., *Sans soleil*, «Sequences», n. 116, Aprile 1984, pp. 74-75.
- MAVOR C., *Happiness With A Long Piece Of Black Leader. Chris Marker's "Sans soleil"*, «Art History», Novembre 2007, Vol. XXX, n. 5, pp. 738-756.
- MESNIL M., *Un poète voyage*, «Esprit», n. 2, Gennaio 1959, pp. 157-159.
- MÖLLER O., *Ghost World. Japan Through the Looking Glass*, «Film Comment», n. 20, Luglio/Agosto 2003, pp. 35-37.
- MONTERO D., *Film also Ages. Time and Images in Chris Marker's "Sans soleil"*, «Studies in French Cinema», Vol. VI, n. 2, 2006, pp. 107-115.
- MOULLET L., *Pellicules au marbre*, «Cahiers du cinéma», n. 104, Febbraio 1960, pp. 51-57.
- NAVE B., *Ran et son double A.K. de Chris Marker*, «Jeune Cinéma», n. 170, Novembre/Dicembre 1985, pp. 1-4.
- ORTEGA M. L., A. WEINRICHTER, *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, Madrid, T&B Editores, 2006.
- ORTEGA M. L., *Los tiempos, los dobles y la memoria. A.K. de Chris Marker*, «Nosferatu», n. 44-45, Dicembre 2003, pp. 121-128.
- PACI V., *Il cinema di Chris Marker. Come un vivaio ai pescatori di passato dell'avvenire*, Bologna, Hybris, 2005.
- PACI V., *Una partitura per parole, immagini e media*, «Cineforum», Vol. XXXVIII, n. 379, Novembre 1998, pp. 60-67.
- PERNIOLA I., *Chris Marker o del film saggio*, Torino, Lindau, 2003.
- PORCILE F., *Chris Marker à la poursuite des signes du temps*, «Images Documentaires», Vol. XV, Settembre/Dicembre 1993, pp. 15-18.
- POURVALI B., *Chris Marker*, Parigi, Cahiers du cinéma, 2004.
- QUEVAL J., G. SALACHAS, *Lettre de Sibérie*, «Téléciné», n. 82, Aprile 1959, pp. 21-28.
- RAFFERTY T., *Marker Changes Trains*, «Sight & Sound», Vol. LIII, n. 4, 1984, pp. 284-88.
- ROBINSON B., *Against Memory as Justice*, «New German Critique», Estate 2006, n. 98, pp. 135-160.

- ROHMER E., *Lettre de Sibérie. Les hommes de la baleine*, «Arts», n. 695, 5 Novembre 1958, p. 7.
- ROVAN J., *Dimanche à Pékin*, «Esprit», n. 252, Luglio 1957, pp. 116-117.
- SMITH M., *Film Art, Argument, and Ambiguity*, «Journal of Aesthetics & Art Criticism», Inverno 2006, Vol. LXIV, n. 1, pp. 33-42.
- THIRARD P.-L., A. K., «Positif», n. 293/294, Luglio 1985, pp. 117-118.
- TODE T., *Dimanche à Pékin*, «CICIM: Revue pour le Cinéma Français», n. 45/46/47, 1997, pp. 223-225.
- TRYON C., *Letters from an Unknown Filmmaker. Chris Marker's "Sans soleil" and the Politics of Memory*, «Rhizomes», Vol. VIII, n. 34, Primavera 2004, (<http://www.rhizomes.net/issue8/tryon.htm>).
- VILLENEUVE J., *La fin d'un monde. À propos de "Sans soleil" de Chris Marker*, «Cinémas», Vol. XIII, n. 3, Primavera 2003, pp. 33-51.
- WALSH M., *Around the World, Across All Frontiers. "Sans soleil" as Dépays*, «Cinéaction», n. 18, Autunno 1989, pp. 29-36.
- WILLIAMS B., *Splintered Perspectives. Counterpoint and Subjectivity in the Modernist Film Narrative*, «Film Criticism», Vol. XV, n. 2, 1991, pp. 2-12.
- WILLMOTT G., *Implications for a Sartrean Radical Medium. From Theatre to Cinema*, «Discourse», Vol. XII, n. 2, Primavera/Estate 1990, pp. 29-47.
- YAMADA K., *Le mystère Koumiko*, «Vent d'Est», n. 4, Giugno/Luglio 1965, pp. 50-57.

Pier Paolo Pasolini

- AMENGUAL B., «*Les mille et une nuits" ou les nourritures terrestres*», «Études Cinématographiques», n. 112/114, 1977, pp. 172-183.
- BACHMANN G., *Pasolini in Persia. The Shooting of 1001 Nights*, «Film Quarterly», Vol. XXVII, n. 2, Inverno 1973/1974, pp. 25-28.
- BARCELLONI CORTE G., «Appunti per un film sull'India» in A. FELICE (a cura di), *Pasolini e la televisione*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 221-224.
- BERTELLI P., *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in corpo: atti impuri di un eretico*, Roma, Ed. Libreria Croce, 2001.
- BONGIE C., «A Postscript to Transgression. The Exotic Legacy of Pier Paolo Pasolini» in Id., *Exotic Memories. Literature, Colonialism and the Fin de Siecle*, Stanford, Stanford University Press, 1991 pp. 188-228.
- BRUNO, E., *Presente remoto delle Mille e una notte. Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, «Filmcritica», Vol. XXV, n. 247, Agosto/Settembre 1974, pp. 279-280.
- CAMINATI L., *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*, Milano, postmedia, 2010.
- CAMINATI L., *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Roma, Bruno Mondadori, 2007.
- CONTENTI A., *Pier Paolo Pasolini in India. Un viaggiatore "sentimentale"*, «Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate - Università Roma Tre», n. 4, 2008, pp. 13-23.

- D'AQUINO A., "Pasolini e Moravia in India. La 'tentazione' del sacro", in Id., *L'io e l'altro. Il viaggio in India da Gozzano a Terzani*, Roma, Avagliano Editore, 2006, pp. 51-75.
- DE GIUSTI L., *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, Pordenone, Edizioni Cinemazero, 1979.
- DE PALMA M., *Pasolini il documentario di poesia*, Alessandria, Falsopiano, 2009.
- DE VECCHIS P., *Pasolini e l'India. Gli stracci, la pura visività della parola scritta e le città morte*, «Otto/Novecento», Vol. XXXIII, n.1, Gennaio/Aprile 2009, pp. 181-196.
- EUVRARD M., *Pasolini documentariste* «Jeune Cinéma», n. 277, Settembre 2002, pp. 45-48.
- FUSILLO M., *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- GÓMEZ L., "El montaje circular y la visión poética de Pasolini en 'Apuntes para un documental en la India', in M. A. CANDELAS COLODRÓN, J. G. MAESTRO, C. BECERRA SUÁREZ (a cura di), *Reescribir ficciones. Imágenes de la literatura en el cine y la televisión*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2005, pp. 49-56.
- GORDON R. *Pasolini, Forms of Subjectivity*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- JARAN M., *Pasolini, Fanon e l'umanesimo transnazionale*, «Studi Pasoliniani», n. 7, 2013, pp. 49-64.
- MANZOLI G., "Profezie che si autodeterminano" in A. FELICE (a cura di), *Pasolini e la televisione*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 17-24.
- MANZOLI G., *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2001.
- MARAINI D., *Moi, Pasolini et Schéhérazade. L'anticipation, le souvenir des 'Mille et une nuits'*, «Positif», n. 549, Novembre 2006, pp. 52-54.
- PASOLINI P. P., "La lingua scritta della realtà", in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 198-226.
- PASOLINI P. P., *Abiura della Trilogia della vita*, «Corriere della Sera», 9 Novembre 1975 (ora anche in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 599-603).
- PASOLINI P. P., *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, Roma, Associazione Fondo P.P. Pasolini, 1996 (testo a cura di L. BETTI e M. GALINUCCI).
- PASOLINI P. P., *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001 (testo a cura di W. SITI e F. ZABAGLI).
- PASOLINI P. P., *Trilogia della vita. Il Decameron - I racconti di Canterbury - Il fiore delle Mille e una notte*, Bologna, Cappelli, 1977 (sceneggiature a cura di G. GATTEI).
- PETRAGLIA S., *Pier Paolo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.
- PETRILLI S., A. PONZIO, "Raffigurando la visione altrui nel romanzo e nel cinema. Bachtin, Pasolini, Deleuze", in S. PETRILLI, A. PONZIO, L. PONZIO (a cura di), *Interferenze. Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene e dintorni*, Udine, Mimesis edizioni, 2012, pp. 117-136.
- PLA N., *La Trilogie de la vie. Le Langage corporel comme déclaration d'amour à la vie*, «Séquences», n. 268, Settembre/Ottobre 2010, pp. 22-24.
- PONZI M., *Pier Paolo Pasolini*, Torino, Quaderni dell'Aiace, 1972.
- PONZIO A., "Differenza tollerata ed eccedenza del volto" in S. PETRILLI, A. PONZIO, L. PONZIO (a cura di), *Interferenze. Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene e dintorni*, Udine, Mimesis edizioni, 2012, pp. 111-116.

RAYNS T., *Il fiore delle Mille e una notte (Arabian nights)*, «Monthly Film Bulletin», Vol. XLII, n. 495, Aprile 1975, p. 35.

RIVA M., S. PARUSSA, *L'autore come antropologo. Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etos*, «Annali di Italianistica», n. 15, 1997, pp. 237-265.

SCHWARTZ, B. D., *Pasolini Requiem*, New York, Pantheon, 1995.

SOLINAS G., "Fra realtà e possibile finzione. Gli pseudo-personaggi di *Appunti per un film sull'India* e *Appunti per un'Orestide africana*" in L. EL GHAOU, *Les corps en scène, Acteurs et personnages pasoliniens*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011, pp. 61-72.

STACK O., *Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack*, Londra, Thames & Hudson, 1969.

TRENTO G., *Pasolini e l'Africa, l'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Udine, Mimesis edizioni, 2010.

VIANO M. S., *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Roberto Rossellini

APRÀ A., *In viaggio con Rossellini*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2006.

APRÀ A., *Roberto Rossellini. La télévision comme utopie*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma, 2001.

APRÀ A., *Rossellini. India 1957*, Roma, Cinecittà international, 1991.

BERGMAN I., A. BURGESS, *Ingrid Bergman. My Story*, New York, Delacorte Press, 1980 (tr. it. *Ingrid Bergman. La mia storia*, Milano, A. Mondadori, 1983).

BONDÌ C., *La balena di Rossellini. Autobiografia tra memoria e speranza*, Milano, Guerini studio, 2005.

BOURGEOIS N., B. BENOLIEL (a cura di), *India. Rossellini et les animaux*, Parigi, Cinémathèque Française, 1997.

BRUNETTE P., *Roberto Rossellini*, Berkeley, University of California Press, 1996.

CAMINATI L., *Roberto Rossellini documentarista. Una cultura della realtà*, Roma, Carocci, 2012.

D. FORGACS, S. LUTTON, G. NOWELL-SMITH (a cura di), *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, Londra, British Film Institute, 2000.

DASGUPTA S., *Altro mondo*, Milano, Longanesi, 1961.

GALLAGHER T., *The Adventures of Roberto Rossellini. His Life and his Films*, New York, Da Capo Press, 1998.

GIAMMUSSO M., *Vita di Rossellini*, Roma, Elleu Multimedia, 2004.

GODARD J.-L., *India*, «Cahiers du cinéma», n. 96, Giugno 1956, p. 41.

HERMAN J., *Rossellini tourne India 57*, «Cahiers du cinéma», n. 73, Luglio 1957, pp. 77-78.

HERMAN J., *Rossellini. L'anti-digest défakirisateur*, «Cinéma 57», n. 21, Settembre/Ottobre 1957, pp. 44-49.

HOVEYDA F., J. RIVETTE, *Entretien avec Roberto Rossellini*, «Cahiers du cinéma», n. 94, aprile 1959, pp. 1-11 (tr. it. "Intervista con i «Cahiers du cinéma»", in R. ROSSELLINI, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 169-182).

- HOVEYDA F., *J'ai fait un beau voyage*, «Cahiers du cinéma», n. 95, Maggio 1959, p. 48.
- LALANNE J.-M., *India, retrouvé et relu*, «Cahiers du cinéma», n. 521, Febbraio 1998, pp. 13-14.
- PADGAONKAR D., *Under Her Spell. Roberto Rossellini in India*, New York, Penguin Group, 2008 (tr. it. *Stregato dal suo fascino. Roberto Rossellini in India*, Torino, Einaudi, 2011).
- PAŇNI D., *Pellicule, site, poussière. De la disparition des films et des hommes*, «Cinéma», n. 2, Autunno 2001, pp. 34-47.
- QUINTANA A., J. OLIVER, *Roberto Rossellini, la Herencia de un maestro*, Valencia, Ediciones della Filmoteca, 2005.
- QUINTANA A., *Les strategies enunciatives d'un documental didactic, el cas d'India de Roberto Rossellini*, «Analisi», n. 27, 2001, pp. 77-89.
- RIVETTE J., *Lettre sur Rossellini*, «Cahiers du cinéma», n. 48, Aprile 1955, pp. 14-24 (tr. it. "Lettera su Rossellini" in G. GRIGNAFFINI (a cura di), *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, Temi, Trento 2006)
- RONDOLINO G., *Roberto Rossellini*, Torino, UTET, 2006.
- ROSSELLINI R., *Il mio dopoguerra*, Roma, edizioni E/O, 1995 (raccolta di articoli e interviste comparse in Francia sulla rivista «Cahiers du cinéma» e in Italia sulla rivista «Cinema Nuovo»).
- ROSSELLINI R., *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venezia, Marsilio, 1987 (testo a cura di A. APRÀ).
- ROSSELLINI R., *La mia "India"*, «Filmcritica», Vol. XXXIX, n. 390, Dicembre 1988, pp. 571-574.
- ROSSELLINI R., *Le cinéma révélé*, Parigi, Ed. de l'Etoile, 1984 (testo a cura di A. BERGALA).
- ROSSELLINI R., *Quasi un'autobiografia*, Milano, A. Mondadori, 1987 (testo a cura di S. RONCORONI).
- ROSSELLINI R., O. CONTENTI (a cura di), *Chat room Roberto Rossellini*, Roma, Luca Sossella Editore, 2002.
- SERREAU M., *Roberto Rossellini*, Parigi, Seghers, 1986.
- TONTI A., *Odore di cinema*, Firenze, Vallecchi, 1964.
- TRANCHANT F., J. M. VÉRITÉ, *Rossellini 59. Le pays des hommes drapés vu par un homme cousu*, «Cinéma 59», n. 36, Maggio 1959, pp. 44-52 (tr. it. "Uomini drappeggiati e uomini cuciti", in R. ROSSELLINI, *Il mio metodo. Scritti e interviste* Venezia, Marsilio, 1987, pp.183-190).
- VAUTRIN J., *J'ai fait un beau voyage. Photo journal 1955/1958*, Parigi, Editions du Cercle d'Art, 1999.
- WOOD R., *Rossellini*, «Film Comment», Luglio/Agosto 1974, Vol. X, n. 4, pp. 6-11.
- Altri cineasti: Alain Resnais, Louis Malle, Agnès Varda, Wim Wenders, Fritz Lang, Jean Renoir, Joseph Sternberg**
- ALTER N. M., "Documentary as a Simulacrum. *Tokyo-Ga*" in R. F. COOK, G. GEMÜNDEN (a cura di), *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, pp. 136-162.
- AMIEL V., *Il faut aller jusqu'à Tokyo pour que l'image et le regard se croisent*, «Positif», n. 433, Marzo 1997, pp. 99-101.
- ANDERST L., *Cinematic Free Indirect Style. Represented Memory in "Hiroshima, mon amour"*, «Narrative», Vol. XIX, n. 3, Ottobre 2011, pp. 358-382.

- ARMES R., *The Opening of "L'immortelle"*, «Film Reader», n. 4, 1980, pp. 154-165.
- BAKER G., *The Predication of Violence, the Violence of Predication. Reconstructing Hiroshima with Duras and Resnais*, «Dialectical Anthropology», Vol. 24, n. 3/4, Dicembre 1999, pp. 387-406.
- BALAGUE C., *Louis Malle y el documental*, «Nosferatu», n. 21, Aprile 1996, pp. 22-29.
- BENAYOUN R., *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Parigi, Stock, 1980.
- BERGALA A., "Tokyo-Ga" de Wim Wenders, «Cahiers du cinéma», n. 374, Luglio/Agosto 1985, p. 46.
- BERNARD DE COURVILLE F., "Hiroshima, mon amour: la mémoire de l'oubli, problématique d'un récit cinématographique" in C. MEURÉE, P. PIRET (a cura di), *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, pp. 107-126.
- BEWES T., "Another Perspective on the World'. Shame and Subtraction in Louis Malle's *L'Inde Fantome*" in S. BIGNALL, P. PATTON (a cura di), *Deleuze and the Postcolonial*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, pp. 163-182.
- BIZZELLO M. L., "Hiroshima, mon amour". *Memoria e Cinema*, «Baleia na Rede», Vol. V, 2008, pp. 161-70.
- BOGANI G., *Like a Train Passing: appunti su "Tokyo-ga"*, «Cinema & Cinema», n. 51/52/53, Gennaio/Dicembre 1988, pp. 33-52.
- BOGDANOVICH P., *Fritz Lang in America*, Londra, Studio Vista, 1967 (tr. it. *Il cinema secondo Fritz Lang*, Parma, Pratiche, 1988).
- BOILLAT A., *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Losanna, Antipodes, 2007.
- BORIN F., *Tokyo-Ga*, «Segnocinema», n. 22, Marzo 1986, p. 65.
- BOSCHETTI A., *Tra cinema e letteratura. Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras*, «La cosa vista», n. 5, 1987, pp. 2-11.
- BRUNO E., *La memoria e il cinema*, «Filmcritica», Vol. XXVI, n. 356, Giugno/Luglio 1985, pp. 347-357.
- CARLIER C., *Marguerite Duras, Alain Resnais, "Hiroshima, mon amour"*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1994.
- CELESTE R., *Love and Catastrophe. Filming the Sublime in "Hiroshima, mon amour"*, «Studies in French Cinema», Vol. III, n. 3, 2003, pp. 173-184.
- COLUSSO P. F., *Wim Wenders. Paesaggi, luoghi, città*, Torino, Testo & Immagine, 1998.
- CORTELLAZZO S., M. MARANGI (a cura di), *Angès Varda*, Torino, EDT, 1990.
- COSTEIX É., *Alain Resnais. La mémoire de l'éternité*, Parigi, L'Harmattan, 2013.
- CRAIG SIOBHAN S., "Tu n'as rien vu à Hiroshima". *Desire, Spectatorship and the Vaporized Subject in "Hiroshima, mon amour"*, «Quarterly Review of Film and Video», Vol. XXII, n. 1, Gennaio/Marzo 2005, pp. 25-36.
- DE BAEQUE A., C. VASSÉ, *Alain Resnais. Les photos jaunies ne m'émeuvent pas*, «Cahiers du cinéma», Hors Série n. 26, Novembre 2000, pp. 70-75.
- EGLY M., *Varda-Resnais-Marker*, «Image et Son», n. 128, Febbraio 1960, pp. 2-6.

- EISENSCHITZ B., *Fritz Lang au travail*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma, 2011.
- FALCINELLA N., *Agnès Varda. Cinema senza tetto né legge*, Recco (Ge), Le Mani-Microart's, 2010.
- FRANCIA DI CELLE S. (a cura di), *Wim Wenders*, Milano, Il Castoro, 2007.
- FREY H., *Louis Malle*, Manchester, Manchester University Press, 2004.
- GAGGI S., *Marker and Resnais. Myth and Reality*, «Literature/Film Quarterly», n. 1, 1979, pp. 11-15.
- GRAF A., *The Cinema of Wim Wenders. The Celluloid Highway*, Londra, Wallflower Press, 2002.
- GRASSO L., “Ai margini di *Hiroshima, mon amour*” in E. MELON, E. PEA (a cura di), *Duras Mon Amour 3*, Torino, Lindau, 2003, pp. 103-116.
- GREEN P., *Germans Abroad*, «Sight & Sound», Vol. LVII, n. 2, 1988, pp. 126-130.
- GUNNING T., *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, Londra, British Film Institute, 2000.
- GUYONNET R., *Hiroshima, mon amour*, «Cahiers du cinéma», n. 96, Giugno 1959, pp. 39-41.
- ISHAGHPOUR Y., *D'une image à l'autre. La Représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Parigi, Ed. Denoël/Gonthier, 1982.
- KRAL P., *Tokyo-Ga*, «Positif», n. 299, Gennaio 1986, pp. 67-68.
- LAGIER L., *Hiroshima, mon amour*, Parigi, Ed. Cahiers du cinéma/Scérén-CNNDP, 2007.
- LEE N., *Rethinking Feminist Cinema. Angès Varda and Filmmaking in the Feminine*, Los Angeles, University of Southern California, 2008.
- LEUTRAT J.-L., *Hiroshima, mon amour*, Parigi, Nathan, 1995 (nuova edizione pubblicata da Armand Colin, 2008).
- MALLE L., *L'Inde fantôme. Carnet de voyage*, Parigi, Gallimard, 2005.
- MALLE L., *Malle on Malle*, Londra, Faber & Faber, 1996 (testo a cura di P. FRENCH).
- MIKLES L., *Calcutta, L'Inde fantôme. L'intrus, bouche bée*, «Positif», n. 538, Dicembre 2005, pp. 94-96.
- MITSUHIRO Y., *The Postmodern and Mass Images in Japan*, «Public Culture», Vol. I, n. 2, 1989, pp. 8-25.
- MIZUNO S., *The Saga of Anatahan and Japan*, «Spectator», n. 2, Primavera 2009, pp. 9-24.
- MOHSEN C., *Place, Memory and Subjectivity in Marguerite Duras's "Hiroshima, mon amour"*, «Romanic Review», Vol. LXXXIX, n. 4, 1998, pp. 567-582.
- MÜLLER M., “Tokyo-Ga”. *L'Ozu di Wenders*, «Bianco e Nero», n. 47, Aprile/Giugno 1986, pp. 113-115.
- NATHAN, S. C., *The Films of Louis Malle. A Critical Analysis*, Jefferson, McFarland, 2011.
- NIOGRET H., *Tokyo-Ga*, «Positif», n. 293/294, Luglio/Agosto 1985, pp. 103-104.
- PICCARDI A., *Tokyo-Ga*, «Cineforum», Vol. XXV, n. 245, Giugno/Luglio 1985, pp. 35-36.
- ROLLET R.T., *Calcutta*, «Film Library Quarterly», Vol. IX, n. 4, 1977, pp. 15-17.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C., “How History Begets Meaning. Alain Resnais' *Hiroshima, mon amour* (1959), in S. HAYWARD, G. VINCENDEAU (a cura di), *French Film. Texts and Contexts*, Londra/New York, 1990, pp. 173-185.

- SAADAM N., *Le tigre du Bengale. Le Tombeau hindou*, «Cahiers du cinéma», Hors Série, n. 17, Dicembre 1993.
- SEKI M., “*Hiroshima, mon amour*” de Marguerite Duras. *Construction et déconstruction d'un nom propre*, «The Journal of Rikkyo University Language Center», n. 23, 2011, p. 51-62.
- SMITH A., *Angès Varda*, Manchester, Manchester University Press, 1998.
- STERNBERG J. von, *Fun in the Chinese Factory*, New York, The Macmillan Company, 1965.
- STURM G., *Fritz Lang. Films, textes, références*, Nancy, Presses Universitaires, 1990.
- T. JEFFERSON KLINE, *Agnès Varda. Interviews*, Minneapolis, University Press of Mississippi, 2013.
- TESSIER M., *L'Inde fantôme*, «Ecran», n. 39, Settembre 1975, pp. 67-68.
- TOUBIANA S., *Famille, je vous aime*, «Cahiers du cinéma», n. 377, Novembre 1985, pp. 53-54.
- VARDA A., *Varda par Angès*, Paris, Cahiers du cinema, 1994.
- VARSAVA N., *Processions of Trauma in “Hiroshima, mon amour”. Towards an Ethics of Representation*, «Studies in French Cinema», Vol. XI, n. 12, 2011, pp. 111-23.
- VERNOT D., *Wenders/Ozu; Marker/Kurosawa*, «Esprit», n. 110, Gennaio 1986, pp. 106-107.
- WENDERS W., *Emotion Pictures. Reflections on the Cinema*, Londra, Faber and Faber, 1989.
- WENDERS W., *L'atto di vedere*, Milano, Ubulibri, 1992.
- ZOPPELLARI A., “L'Orient immortel d'Alain Robbe-Grillet. Istanbul, ou le récit et le labyrinthe” in M. EL-HOUSSI (a cura di), *La Cité Méditerranéenne*, Ancona, Università degli Studi di Ancona, Quaderni dell'Istituto di Lingue, n. 1, 1997, pp. 189-203.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: **Dalla Gassa Marco**
Matricola: **955899**
Dottorato: **Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti**
Ciclo: **XXVI**

Titolo della tesi: Viaggio in Oriente. L'esperienza dell'altro e dell'alterità nel cinema odepórico modernista

Journey to the Orient. The experience of the other and otherness in modernist odeporic cinema

Abstract:

Negli anni in cui emergono le «nuove onde» cinematografiche e si afferma la cosiddetta «politique des auteurs», sono molti i registi europei che realizzano film all'estero, in particolar modo in paesi asiatici come l'India, la Cina, il Giappone. Rossellini, Antonioni, Marker, Ivens, Pasolini e molti altri vivono la condizione del viaggio secondo prassi inedite: sono tra i primi viaggiatori ad essere consapevoli delle ingiustizie prodotte dal colonialismo, di cui sono culturalmente figli e politicamente antagonisti; tra i primi a voler superare una raffigurazione tipizzata delle culture allogene per cui simpatizzano apertamente; tra i primi a usare dispositivi di ripresa leggeri (le cineprese 16mm.) che agevolano le pratiche dell'incontro. Collocando questo fenomeno all'interno della tradizione narrativa e figurativa odepórica e orientalista e seguendo indirizzi teorici e metodologici multidisciplinari, il presente lavoro tenta di dimostrare come il film di viaggio modernista metta in discussione e in crisi, invece di confermare, alcuni dei caratteri storiografici solitamente assegnati a questa stagione e ai suoi protagonisti: il dovere della mimesis, la questione dell'intenzionalità, la collocazione dell'«autore» all'interno dei discorsi sull'altro e sull'alterità.

During the years of the appearance of the new waves in cinema and of the breakthrough of the so called "politique des auteurs" many European film directors make films abroad, especially in Asian countries such as India, China and Japan. Rossellini, Antonioni, Marker, Ivens, Pasolini and many others live the experience of the journey introducing innovative approaches: these are among the first travellers that are aware of the injustice caused by colonisation, being themselves its cultural offspring and its political opponents; they are among the first who wish to go beyond a typified representation of foreign cultures that they show sympathy for openly; they are among the first who use light film cameras (16 mm) that make the practical approach easier. Viewing this phenomenon within the odeporic narrative and orientalist figurative tradition and pursuing a multidisciplinary theoretical and methodological approach, the present study aims at illustrating how modernist cinema questions and disconcerts, rather than confirming some of the historiographical characteristics commonly assigned to this period and to its protagonists: the rule of mimesis, the question of intentionality, the contextualization of the "auteur" in discussions on the other and otherness.

Firma dello studente
