

ISSN 2280 9481

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Speciale

Tra racconto e attrazione

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

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

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

La messa in scena

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

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

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



Fig 1.

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

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

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

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



Fig. 2

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

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

I movimenti di macchina

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



Fig. 3

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

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

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

Il punto di vista

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

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

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



Fig. 4

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

In conclusione

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

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

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

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

Chiara Tognolotti

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

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

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

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

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

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