

Anna Spinelli

ORIENTWOOD

L'ORIENTE, L'ALTRO, L'ALIENO NEL CINEMA OCCIDENTALE

1. DALLE FIABE AL CINEMA

FERNANDEZ

I libri di Anna Spinelli pubblicati da Fernandel:

Tra l'inferno e il mare.

Breve storia economica e sociale della pirateria (2003)

*Dal mare di Alboran a Samarcanda. Diario dell'ambasciata castigliana
alla corte di Tamerlano (1403-1406)* (2004)

Arte islamica. La misura del metafisico (2 voll.) (2008)

La cucina dei pirati. Marosi, amaretti, marasche e mariuoli (2009)

La cantina dei pirati. Liquori, spezie, bevande, ricette (2012)

Copyright © 2023 FERNANDEL

Via Carraie, 58 – Ravenna

Tel. 0544 401290 - fax 0544 1930153

www.fernandel.it

fernandel@fernandel.it

ISBN: 978-88-32207-62-0

In copertina:

Henry Clive, *Sultana* (1925). Fonte: wikimedia.org

Finito di stampare nel mese di ottobre 2023
da Digital Book srl - Città di Castello (PG)

INTRODUZIONE

Il cinema, inteso come immagine in movimento, è oggi parte delle nostre giornate in così tante forme che neppure ce ne rendiamo conto. In un solo secolo di vita ci è diventato più familiare di tutte le altre arti figurative messe insieme. Dai computer in poi il cinema ha inoltre assunto infinite nuove sfaccettature, che ritroviamo ovunque, per esempio nelle pubblicità, nelle riprese di eventi o delle vacanze, nei notiziari che ormai coprono l'intero arco del giorno e della notte, nei telefilm dalle serializzazioni infinite e nei grandi schermi che incombono sulle città, alternando informazioni e pubblicità spesso indistinguibili tra loro.

Rendersi conto della capillare diffusione del cinema in tutte le sue forme è un modo per studiare la società, la cultura, ma soprattutto i desideri e i sogni di tutti. E il cinema è sogno fin dalla sua comparsa.

Negli ultimi decenni si è sviluppato un nuovo modo di riflettere sul cinema occidentale, che ne ha svelato la matrice letteraria e figurativa densa di orientalismo, segnalando inoltre la distanza fra la realtà dei paesi esotici e l'immagine che la cultura occidentale ha di questi.

Lo stupore generato dalle fiabe è all'origine della visione di mondi altri tipica del cinema. La nascita di questo fenomeno risale al tempo delle prime traduzioni delle *Mille e una notte*, nel XVIII secolo, che è poi l'epoca in cui molti paesi europei iniziano una massiccia espansione coloniale verso l'Africa e le "Indie".

Il cinema, arte popolare per lo svago dei più, risponde prontamente al desiderio di fantasticare su luoghi esotici, stranieri, alieni; luoghi e persone che sono la nostra rappresentazione di quell'Oriente che abbiamo conosciuto proprio grazie alle fiabe.

L'ORIENTALISMO, UN CONCETTO ARDUO DA DEFINIRE

Nel suo saggio *Orientalism*, pubblicato per la prima volta nel 1978, Edward Said afferma che l'orientalismo è il punto di vista che l'Occidente adotta per dare una collocazione a ciò che è altro da sé, in quanto tale spesso considerato "inferiore" o pericoloso, giustificando così la colonizzazione massiccia e sistematica di interi continenti.

Tuttavia oggi sappiamo che questo è solo uno degli aspetti dell'orientalismo, che in realtà coinvolge moltissimi elementi della cultura occidentale. Si tratta infatti di una tendenza ancora ampiamente in evoluzione, nata secoli fa da un desiderio di conoscenza e di conquista, che progressivamente ci ha messo in contatto con modi di vivere, nature e culture diverse dalla nostra, forme d'arte e prodotti che hanno modificato il nostro quotidiano. Si pensi al tè e al caffè, alla porcellana e alla seta, per non parlare di scienze che sono divenute parte del nostro comune bagaglio di studi, quali l'antropologia e l'archeologia.

L'orientalismo è lo studio e l'assimilazione di ciò che comunemente viene definito "esotismo". L'alterità studiata dall'orientalismo spesso sorprende, così come nei tempi passati ci si è lasciati sorprendere dal mistero di vicende o di oggetti a noi ignoti; inquieta, come le usanze delle genti che abitano le "isole felici"; stupisce, come i tesori dei faraoni. Vicende o leggende che giungono fino al cinema: le raffinatezze dell'Estremo Oriente riportate da Marco Polo, la bellezza delle fanciulle polinesiane che incantano l'equipaggio del *Bounty*, le maledizioni di faraoni e mummie di cui parla tanta letteratura, e che sono state la spinta per viaggi alla ricerca di un mistero, spesso poi confezionato ad arte per essere messo a disposizione dello spettatore.

L'interesse per l'orientalismo nasce quando Colombo porta in

Europa i primi indigeni, insieme a uccelli colorati e frutti strani. Colombo, come sappiamo, era convinto di essere arrivato in Asia, allora considerata la culla di ogni mirabilia, grazie soprattutto alle leggendarie carovaniere che portavano in Europa spezie, gioie, oggetti. Quella dell'orientalismo è una lunga storia che tocca nel profondo la nostra civiltà, diventata col trascorrere del tempo sempre più pragmatica e autoreferenziale, sempre più lontana dalla fantasia, in favore prima di una religione morigerata e limitante, poi di un'industrializzazione volta all'accumulo delle ricchezze. Una civiltà che concede poco spazio all'arricchimento e alla soddisfazione interiore che si ricavano dalla narrazione delle storie, elementi necessari quanto il gioco affinché l'animo umano possa evolversi.

Il cinema, un'invenzione tecnicamente avanzata, venuta dopo il libro, la fotografia e la cartolina, dà a chiunque la possibilità di sognare a buon mercato. Il cinema permette, in piena libertà e in un ambiente rassicurante, di godere della fiaba, dell'esotismo, della magia di vicende lontane dal proprio quotidiano. E tutto questo è reso disponibile anche a chi non può permettersi né scuola né cultura, perché ogni essere umano ha bisogno della scintilla prometeica e vivificante dell'immaginazione. Un'immaginazione che nel caso del cinema si concretizza in figure "reali".

È probabile che all'origine del fascino per le arti vi sia la ricerca archetipica di qualcosa che si è perduto nel divenire del tempo. Qualcosa che ci è stato taciuto a causa di un'educazione schematicamente antropocentrica, pur restando al fondo della nostra memoria. Qualcosa di simile a quel Fanciullino sottratto alla dimenticanza dalla lirica del Pascoli e dalla psicologia.

Ognuno di noi prova il desiderio di giocare con la propria voglia di avventura. Un bisogno che se anche nella realtà non si realizza tanto facilmente, può tuttavia concretizzarsi nella lettura di un libro di viaggi, di conquiste in terre lontane o nel diario di chi è andato per mare ed è stato testimone di chissà quali portenti. Chi non ha provato curiosità e raccapriccio per le avventure di Arthur Gordon Pym, la cui storia è così inquietante che al cinema è arrivata solo attraverso variazioni sul tema?

E chi, allo stesso modo, non è rimasto affascinato dai misteri di quella branca dell'orientalismo che chiamiamo egittomania? Una moda giunta in Europa grazie a Napoleone, e costituita da mobili e abiti che riecheggiano forme e oggetti visti nei geroglifici e nelle pitture tombali, tuttora alimentata dalle immagini delle piramidi e della sfinge, ma anche dai souvenir per i turisti, come i quadretti in papiro e gli scarabei di plastica. L'egittomania costituisce forse la corrente più vasta e più tenace dell'orientalismo, che coinvolge la pittura e l'oggettistica comune. Nel cinema, poi, Belfagor, ereditato dalla letteratura, va a braccetto con tutti i fantasmi dell'opera e con tutte le mummie ospitate loro malgrado nei musei occidentali, pronte a risvegliarsi e a creare scompiglio. La deliziosa serie di cui è protagonista Brendan Fraser, eroe da operetta (ma in fondo al cuore eroe segreto di molti...), comprende tre pellicole di grande successo: *La mummia* (*The Mummy*, Stephen Sommers, 1999), *La mummia. Il ritorno* (*The Mummy Returns*, Stephen Sommers, 2001), *La mummia. La tomba dell'imperatore Dragone* (*The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor*, Rob Cohen, 2008). Pellicole rivelatesi utili a creare una serie ulteriore: *Il Re Scorpione* (*The Scorpion King*, Chuck Russell, 2002) e i suoi sequel, fino all'inevitabile rifacimento, ovvero *La mummia* (*The Mummy*, Alex Kurtzman, 2017). Del resto tutti questi film fanno capo agli indimenticati originali, con Boris Karloff come protagonista nei panni de *La mummia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932), che si risveglia grazie alla lettura a voce alta di un papiro – perché nei film, come Indiana Jones ci insegna, gli archeologi sanno leggere correntemente qualunque testo in qualunque lingua scomparsa, in particolare se si tratta di sortilegi – per andare alla ricerca della reincarnazione della propria amata. Nel cinema le mummie sono sempre programmate per risvegliarsi e riconquistare regni, completare vendette o trasformarsi in stalker di ignare principesse reincarnate. Storie simili vengono ciclicamente riprese da produzioni americane ed europee, a pochi anni di distanza l'una dall'altra, a testimoniare la vitalità di cui può godere un mito. Ma questo è proprio il fertile terreno su cui prospera l'orientalismo, come ci insegna Heinrich

Schliemann, commerciante di Pietroburgo, innamorato dell'epica di Omero, che una volta raggiunta la ricchezza pianta tutto e nel 1868 parte, con l'*Iliade* in mano, alla ricerca della città di Troia. E non solo la trova, ma trova anche quel che all'epoca l'orientalismo e l'archeologia cercano: tesori inestimabili.

Il cinema, nato per regalare a tutti la favola tangibile, è il terreno d'elezione per l'orientalismo: ben presto Hollywood si impossessa della figura italianissima di *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) e comincia a commerciare in *kolossal* approfittando del fatto che in Europa la produzione cinematografica è ferma a causa della guerra. La vicenda di Cabiria, fanciulla romana rapita dai cartaginesi, il cui percorso di vita è quantomeno labirintico, appartiene a un altro dei mondi che confluiscono nell'orientalismo, quello dell'antichità, dei e mitologie comprese, un mondo irraggiungibile, così come i tesori e le meraviglie di un Oriente sempre favoleggiato.

La fiaba e la mitologia, ben amalgamate con la storia e con l'arte, arrivano al cinema dopo essere passate attraverso la letteratura per ragazzi, la stampa periodica e il romanzo d'appendice. Quanta fortuna tutto ciò abbia avuto lo si può desumere dallo sviluppo di entità distributrici di sogni a puntate, come Netflix, che permettono di abbandonarsi a fantasie esotiche, storiche o fantastiche semplicemente tramite un telefonino, senza neppure la fatica di andare dal giornalaio. Lo avevamo già visto in *Fino alla fine del mondo* (*Bis ans Ende der Welt*, Wim Wenders, 1991), un film in cui, per evitare la catastrofe di un satellite indiano fuori controllo, la protagonista viaggia verso Parigi su strade secondarie non mappate (mistero!), incontrando un autostoppista che possiede il prototipo di un dispositivo elettronico che permette di visualizzare i pensieri. Di avventura in avventura, inseguiti dai servizi segreti, i due raggiungono un angolo remoto dell'Australia, in cui il padre dell'autostoppista – uno scienziato che vive felicemente nel suo laboratorio ipertecnologico in mezzo a tribù selvagge! – può usare il misterioso dispositivo per permettere alla moglie cieca di “vedere”. Non solo, ma quel dispositivo, che assomiglia tanto ai telefonini di oggi, viene adattato per me-

morizzare i sogni, come fossero film da rivedere a piacimento, generando così una grave forma di dipendenza. Da cui la ragazza riuscirà a liberarsi solo grazie al potere taumaturgico della parola, quando il suo ex fidanzato scrittore avrà messo per iscritto tutta la vicenda. Forse l'orientalismo cinematografico è tutto racchiuso in questa trama, per quanto iperbolica e fantasiosa. Ma che film sarebbe se il desiderio fantastico non coincidesse con la realtà dell'immagine?

Negli ultimi tre secoli la stampa si è progressivamente concentrata sulle immagini: sia il libro, strumento ancorato alla solidità del sapere acquisito, sia la stampa periodica, che attraverso le immagini ha educato chi non poteva avere accesso ai libri. Negli stessi secoli la pittura si è cimentata in classicismi e in evocazioni esotizzanti che hanno portato alla nascita degli illustratori, artisti più popolari, che attraverso la stampa periodica e il libro trovano, quasi in contemporanea col cinema, un altro modo per rappresentare i sogni: il fumetto. Un'arte oggi a tutto tondo, parallela al cinema per le sensazioni che suscita, e che in Italia ha dato origine al fotoromanzo, il quale, per un pubblico soprattutto femminile, ha finito per sostituire il grande schermo. Lo stesso pubblico che per tutto il XIX secolo e oltre si è procurato calendari illustrati, dapprima considerati semplicemente utili, poi conservati per la bellezza delle loro immagini, opera di illustratori e fotografi. Per lo stesso pubblico sono in arrivo nel Novecento le scatole di latta – contenitori per cibi a lunga conservazione, quando il frigorifero è ancora sconosciuto – oggetti segretamente concupiti e spesso tesaurizzati con il pretesto del riutilizzo. Dalla conservazione dei chiodi a quella dei fili per il rammendo, tutte scuse per poter accarezzare le immagini o le decorazioni fantastiche della scatola.

E intanto il cinema prosegue, genera correnti, che vanno dall'epopea inventata del Far West al *peplum* italiano, anticato avventurosamente, fino allo spaghetti western, che fa l'occhiolino alle storie di samurai e alle arti marziali. Esotismi che vengono ricambiati in Giappone e a Hong Kong, per esempio in *The Magic Blade* (*Tien Ya Ming Yueh Dao*, Chu Yuan, 1976), in cui

l'attore Ti Lung piomba nel villaggio vessato con addosso un poncho simile a quello di Clint Eastwood in *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964).

I sottogeneri del cinema orientalistico, le contaminazioni, i rifacimenti, si sprecano e continuano a spuntare. Un po' come le mummie di cui sopra, riportate sempre a nuova vita, o come i tesori in isole remote, e di conseguenza i pirati. Un sottogenere ampissimo all'interno dell'orientalismo, perché legato al mare, da sempre specchio di passioni e di timori, che nell'arte cinematografica si sviluppa in infinite sfumature.

L'orientalismo è qualcosa di inafferrabile quanto incantevole, così come lo sperimentano e lo spiegano in un grande film i tre quasi folletti da favola, Iranoff, Bulianoff e Kopalski, a una stressata Nina Yakushova (*Ninotchka*, Ernst Lubitsch, 1939). Lei è un ligio ispettore inviato a Costantinopoli per rimetterli in riga. Loro sperimentano le capacità di volo dei tappeti che avrebbero dovuto vendere. «C'è qualcosa nell'aria a Costantinopoli...» diranno i tre alla giovane, «è nell'aria e appare quando meno te lo aspetti...»

L'ORIENTALISMO DI RITORNO

Film orientali sul mercato occidentale

L'orientalismo, elemento tipico della cultura occidentale, è noto anche nei paesi orientali, quelli che noi chiamiamo "esotici". Anche se in questi luoghi fa spesso sorridere, ha sortito forme d'arte ibride ma spesso gradevoli, che intercalano stilemi orientali autoctoni a elementi dell'orientalismo occidentale. Ciò avviene, per esempio, nell'architettura moderna, nella realizzazione di tappeti con decorazioni, nei dettagli presi dai classicismi europei, nelle stampe e miniature dall'apparenza ingenua nella giustapposizione di elementi estranei.

Ovviamente ciò avviene anche nel cinema. Esistono perciò film, realizzati nei paesi asiatici, che hanno come riferimento i gusti del mercato occidentale, dove aspirano a essere distribuiti. Il risultato è gradevole per qualunque tipo di pubblico, poiché ciascuno vi può rinvenire elementi che parlano alla propria sensibilità e alla propria cultura. Il successo popolare di cui godono, al di là delle critiche talvolta feroci sia nei paesi d'origine che in quelli occidentali, fa di loro opere d'arte uniche, resistenti al trascorrere del tempo e all'alternarsi delle mode. Eccone alcuni fra i più interessanti.

Marco Polo (titolo italiano: *L'inferno dei Mongoli*; titolo internazionale: *The Four Assassins*; versione francese: *Le guerrier de Kubilai Khan*, Chang Cheh, Hong Kong, 1975).

Scritto da Ni Kuang e Chang Cheh; prodotto da Chu Keng, Peng Shih Wei e Tsu Kang; musica di Chen Yung-Yu; costumi di Huang Yung; coreografie Chan San Yat e Hsieh Hsing.

Richard Harrison (Marco Polo); Alexander Fu Sheng (Li Xionfeng, fratello di Zu Jianmin); Chi Kuan-Chun (Zhou Xing-sheng, fratello di Zu Jianmin); Bruce Tong Yim-Chaan (Huang

Zonghan, fratello di Zu Jianmin); Phillip Kwok Chun-Fung (Chen Jie, fratello di Zu Jianmin); Shih Szu (la signora Zu); Lo Dik (Capo Wang); Gordon Liu Chia-Hui (Abu-l-Ahua, guerriero mongolo); Leung Kar-Yan (Caldalu, guerriero mongolo); Johnny Wang Lung-Wei (Dulldan, guerriero mongolo); Li Tong-Chun (Qubilai Khan); Carter Wong Ka-Tat (Zu Jianmin, ribelle che guida l'assalto a Qubilai Khan); Tang Tak-Cheung (Jin, fratello minore di Zu Jianmin).

Le province dell'impero cinese sono state spesso riottose, con attitudini indipendentiste, fattori che hanno fornito materiale sia alla letteratura che, in tempi moderni, al cinema, come nel celebre *L'imperatore e l'assassino* (*The Emperor and the Assassin*, Chen Kaige, 1999) e nel calligrafico *Hero* (Zhang Yimou, 2004). I mongoli, soprattutto, sono stati considerati gli stranieri pericolosi per eccellenza fin dai tempi di Mu Lan (*Mulan*, Jingle Ma, 2009).

Per contro, l'area cantonese della Cina meridionale, lontana dalla capitale, negli ultimi secoli è stata più esposta alle influenze occidentali e ha inoltre dovuto lottare contro invasori, carestie e corruzione, elementi che hanno spesso trasformato pescatori e contadini in pirati (*The Pirate*, Chang Cheh, 1973). Abbandonato a se stesso dall'autorità imperiale, il meridione cinese non solo ha consolidato una lingua autonoma (*Mary from Beijing*, Sylvia Chang, 1992), ma anche costumi fortemente legati alle politiche feudali locali, favorendo una chiusura granitica (*The Boxer from Shantung*, Chang Cheh, 1971, e *Man of Iron*, Pao Hsue Li, 1972). Un'attitudine difensiva su cui i poteri malavitosi si sono infelicitamente innestati (*Shanghai 13*, Chang Cheh, 1981).

Nel ricco florilegio di opere storiche del cinema di Hong Kong degli anni Settanta, pur avendo a disposizione grandi atleti, attori esperti di arti marziali e un passato pieno di avvenimenti da cui trarre ispirazione, compare anche un soggetto decisamente inusuale. Si tratta di un film dedicato a Marco Polo, anche se per la Cina quella di Marco Polo è una vicenda storica trascurabile. Il film di Chang Cheh ci permette di capire quale impressione abbia lasciato il suo viaggio nel vastissimo impero, in quel momento in mano a una dittatura straniera, quella mongolica. Il

ruolo di Marco Polo, straniero a sua volta, è affidato a Richard Harrison, attore con un'esperienza internazionale rispettabile in film d'avventura, di arti marziali e di *peplum* italiani, per quanto d'aspetto non mediterraneo. La sua recitazione, piuttosto misurata quanto a espressività, ben si amalgama con quella di personaggi che non lasciano trasparire i propri sentimenti, per scelta culturale e difensiva. Abbigliato con un'ingenua imitazione di abito rinascimentale, fa oggi sorridere per le maniche goffrate in elastico e la vistosa cerniera sulla schiena.

Il film inizia con l'arrivo del giovane in un qualche capolinea della via della seta. Egli è accompagnato da una guida araba, interpretata da un attore occidentale dalla folta e posticcia barba rossa, che deborda fra sciarpa e turbante. Marco, col sorriso ingenuo di un giovane pieno di curiosità, scende da cavallo per perdersi nel mercato, fra teatro delle marionette, illusionisti e pittori calligrafi.

La guida però lo esorta, in un italiano perfetto, a non perdere tempo. Sono attesi al cospetto dell'imperatore. Nelle versioni restaurate di questa pellicola si notano già alcune differenze. Nell'edizione tedesca, fin qui una voce fuori campo ha raccontato le condizioni del paese in quell'epoca, riducendo così la necessità di spiegazioni successive. Il film in mandarino ha dialoghi minimi, poiché l'ambientazione e gli avvenimenti che stanno per accadere fanno parte della storia nota. Inoltre, salvo poche eccezioni, la maggior parte degli attori impegnati parla solo cantonese, e la sceneggiatura contiene dialoghi semplici, poi doppiati in mandarino, come per lo stesso Harrison. La versione italiana invece si avvale di dialoghi più estesi, il che rende la vicenda più appassionante. In ogni caso, l'esortazione della guida araba, pur restando in italiano nella versione italiana e tedesca, è perentoria e tagliente.

Nelle scene successive l'ospite è invitato a un tipico banchetto di benvenuto, con guerrieri di diverse provenienze ingaggiati in combattimenti mortali, mentre gli ospiti, che incitano i contendenti, sono invitati a bere fino all'abbruttimento per dimostrare la propria saldezza.

Marco ammira profondamente il conquistatore mongolo, a cui ha consegnato una relazione sulle regioni attraversate, così come gli era stato chiesto. Dopo uno scambio succinto di convenevoli, Qubilai Khan nominerà Marco ufficiale addetto al controllo della sicurezza nella regione, e da quel momento il veneziano porterà il tipico copricapo delle alte cariche dell'impero Yuan, da cui pendono fili di perle colorate, insieme a una collana di perle in legno, tutto ciò che serve a qualificare la sua carica. Il giovane ora lascerà l'abito rinascimentale per indossare tunica, casacca e stivali in pelle, a sua volta abbigliamento tipico della sua carica, per quanto dal taglio modernizzato per esigenze cinematografiche.

Tuttavia ben presto compaiono mani assassine di ribelli che cercano il martirio nel tentativo di rovesciare il potere predatorio dei mongoli. Marco può solo guardare e tacere. Sa che dovrà lavorare per i mongoli se vuole fare affari con la Cina, e non vuole correre rischi occupandosi dei problemi interni di un paese straniero e a lui ignoto. Il giovane, già valido nel commercio, sa come comportarsi per ottenere il favore del Gran Khan, e sa bene che sarà tenuto d'occhio dalle stesse guardie del corpo che generosamente gli vengono messe a disposizione. Sa che è per questo che è stato chiamato a corte, per presenziare allo spettacolo sanguinoso a gloria dei khan, così che l'imperatore, al culmine della festa, lo possa premiare davanti a tutti riconoscendogli una carica ufficiale. Un compito pericoloso, naturalmente, perché sarà Marco a rischiare la vita alla ricerca dei ribelli, tentando di prendere contatto e venire a patti con i riottosi cinesi del sud.

Sconfitti a fatica gli assalitori grazie a sanguinosi combattimenti, le guardie arrestano una donna vicina ai ribelli appena uccisi e la trascinano via per interrogarla. Marco è a disagio per il crudele trattamento riservato alla giovane.

Lungo il percorso, il drappello incrocerà quello di un gruppo di operai, che con pesanti carriole trasportano quintali di sale al mercato. Si tratta dei quattro fratelli di Zu Janmin, l'eroico ribelle ucciso, nonché suoi compagni di missione, i quali, con la scusa del carico, stanno tentando di raggiungere la città.

Più tardi i quattro, liberata la donna, raggiungono la casa del