

Corso di laurea in

_____ Cinema, televisione e produzione multimediale _____

TITOLO DELLA TESI

_____ Gigli infranti, ombre cinesi _____

___ La rappresentazione hollywoodiana dell'Oriente prima e dopo Pearl Harbor ___

Tesi di laurea in

_____ Cinema e Studi culturali _____

Relatore Prof: _____ Michele Fadda _____

Correlatore Prof. _____ Roy Menarini _____

Presentata da: _____ Lorenzo Meloni _____

Appello
terzo

Anno accademico
2021-2022

*Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet,
Till Earth and Sky stand presently at God's great Judgement Seat;
But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth
When two strong men stand face to face, tho' they come from the ends of the earth!*

Rudyard Kipling

Indice

Introduzione	p. 4
CAPITOLO 1. SULL'ORIENTALISMO	p. 7
1.1 <i>Edward Said e la nozione postcoloniale di orientalismo</i>	p. 7
1.1.1 Le argomentazioni di Said	p. 8
1.1.2 L'eredità problematica di <i>Orientalismo</i>	p. 11
1.2 <i>Orientalismo e cinema</i>	p. 14
1.2.1 Il cinema nel discorso orientalista	p. 14
1.2.2 L'orientalismo nel (e per il) cinema	p. 17
1.3 <i>L'orientalismo in America</i>	p. 20
1.3.1 L'Estremo Oriente. Patrizi americani e pericoli gialli	p. 22
1.3.2 Ancora Estremo Oriente: il Tecno-orientalismo	p. 28
1.3.3 Il Medio Oriente nella cultura americana	p. 32
CAPITOLO 2. L'ORIENTALISMO A HOLLYWOOD	p. 39
2.1 <i>Alcuni caratteri dell'orientalismo hollywoodiano</i>	p. 39
2.1.1 Narrazioni sublimite, incidenti diplomatici. La regolazione dei contenuti	p. 41
2.1.2 Il Femminile e l'importanza del melodramma	p. 47
2.2 <i>Paure e Desideri d'inizio secolo</i>	p. 52
2.2.1 <i>White (Male) America</i> sul piede di guerra	p. 52
2.2.2 La "New Woman orientalista"	p. 54
2.2.3 La risposta di Hollywood	p. 56
2.3 <i>Anni Trenta e nuovi divismi</i>	p. 62
2.3.1 Prigionieri! Rapiti alla Depressione	p. 63
2.3.2 Dietrich, Sternberg e il "melodramma esotico"	p. 69
2.3.3 Orientalismo e horror film. Il caso Karloff	p. 73
CAPITOLO 3. GLI ANNI QUARANTA	p. 80
3.1 <i>Nuovi alleati e pugnate alla schiena</i>	p. 80
3.2 <i>L'OWI e la guerra sul war movie</i>	p. 86
3.2.1 <i>Hate Pictures</i> VS guerra al Fascismo	p. 89
3.2.2 Amici, Nemici. Il doppio standard del film bellico	p. 94
3.3 <i>Notti arabe</i>	p. 99

3.4 <i>Teatro d'ombre. L'Oriente nel noir</i>	p. 105
3.4.1 Esodo bianco e nuovi razzismi	p. 110
3.4.2 L'Oriente e la donna	p. 115
3.4.3 “Significanti enigmatici” e nuovi sviluppi	p. 122
3.5 <i>Conclusion. The Beginning of a Beautiful Friendship..</i>	p. 127

Bibliografia	p. 131
---------------------	---------------

Sitografia	p. 134
-------------------	---------------

Introduzione

Voglio iniziare questa tesi dando conto di due domande che il lettore potrebbe porsi leggendone il titolo e scorrendo la lista degli argomenti. Alla prima - perché fare proprio degli anni Quaranta il perno di uno studio sull'orientalismo a Hollywood? - non posso rispondere con più eloquenza che prendendo in prestito le parole di Franco La Polla in *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, che di questo studio sono state tra le prime ispirazioni. Al momento di trattare *I misteri di Shanghai* (*The Shanghai Gesture*, 1941, r. Josef von Sternberg) La Polla si lascia andare a un lungo inciso su come un'opera per certi versi così tempestiva, nel suo maledettismo femminile a metà strada fra *women's film* e noir, sia per altri completamente inattuale e quasi il fantasma di un'epoca lontana. Spia di questo scollamento è la sua rappresentazione dell'Oriente, ancora saldamente legata ai canoni di un romanticismo decadente e misterioso la cui *grandeur* non sembra avere cittadinanza in un'epoca dove l'incontro fra Asia e America sta assumendo toni tristemente prosaici.

Le porcellane di Sternberg non hanno più ragione di essere in un mondo che nell'Oriente di lì a poco non vedrà più semplicemente una supposta e mitica doppiezza, ambiguità, decadenza, ma un nemico fortissimo e numerosissimo. Sono, questi, gli anni della guerra, la Lunga Marcia si era compiuta nel 1935, e ora Mao e Chiang Kai-shek combattevano contro il comune nemico giapponese ma con forti contrasti interni (...) il mondo era ancora grande nei Trenta, ma nei Quaranta si stava restringendo, e nel modo peggiore, cioè a suon di bombe e cannonate.¹

I mutamenti rappresentativi che lasciano l'esteta fuori tempo massimo Sternberg isolato nella sua evocazione di panorami fantastici sono il prodotto di un repentino avvicinamento di quell'orizzonte lontano già così spesso sognato da Hollywood. L'apertura di nuove dimensioni internazionali di conflitto sottrae una volta per tutte gli Stati Uniti all'isolazionismo con cui avevano flirtato nei primi decenni del secolo e li consolida come nuova grande potenza sulla scena mondiale. Come per Francia e Inghilterra prima di loro, di quella scena è parte integrante la presenza di un Oriente sulla cui più o meno irriducibile alterità diventa possibile definirsi come mondo occidentale. A partire dagli anni della guerra, in cui si trova a suo modo in prima linea, il cinema americano registra e tematizza quest'incontro tanto nelle sue implicazioni più vistosamente geopolitiche quanto in quelle strettamente correlate che riguardano dall'interno un paese immenso e variegato per la sua temperatura culturale e la complessità del suo tessuto sociale multietnico. Negli anni Quaranta l'Oriente entra di prepotenza nell'immaginario americano più di quanto avesse mai fatto in passato,

1 La Polla, Franco, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano: Editrice Il Castoro, 2004, p. 113

preparando il terreno per una seconda metà di secolo che farà ben poco per snidarvelo. Dopo il picco simbolicamente collocabile fra il primo lancio di un siluro giapponese a Pearl Harbor e la fondazione della Repubblica Popolare Cinese nel 1949, la storia del nuovo coinvolgimento americano in Oriente è infatti appena agli inizi, riguardando sia l'Asia orientale sia sempre più quel Medio Oriente che per Said era stato oggetto principe del discorso orientalista europeo: da una parte, con gli Usa impegnati in un'espansione senza precedenti del loro ascendente "politico, militare ed economico"² nel continente asiatico, la Guerra Fredda tenuta in stallo dai nuovi precari equilibri mondiali si materializza sotto forma di due sanguinosi conflitti in Corea e Vietnam, che per modalità e narrazione efferate riattivano (anche al cinema) ricordi del recente scontro con la "bestia gialla" del Pacifico, mentre proprio il Giappone torna per altra via a insidiare il primato americano, non più con le armi ma con un'impressionante impennata economica e tecnologica; dall'altra la causa sionista, la crisi petrolifera del 1973, ed infine una serie di logoranti guerre in Medio Oriente costruiscono progressivamente un'immagine americana del mondo arabo completamente diversa da quella – a parità di stereotipi di nuovo assai più romantica – approdata negli Stati Uniti con le grandi esposizioni ottocentesche e sopravvissuta sugli schermi ben oltre la Seconda guerra mondiale.

L'altra domanda potrebbe allora legittimamente essere, perchè fermarsi qui? Perchè guardare al "prima" quando proprio un attimo "dopo" si apre un intero nuovo capitolo della percezione americana dell'Oriente e della sua mediazione/produzione da parte del cinema? La risposta è che fare un passo indietro consente di riavvolgere una serie di fili che in vario modo si intrecciano al macro-tema della presenza orientalista a Hollywood, senza rendere conto dei quali tale presenza rischia di apparire a seconda dei casi arbitraria, a-storica, o al contrario improntata a un'immediatezza comunicativa tra dato storico e sua narrativizzazione insostenibile nel contesto di un'industria culturale dotata di regole e modalità rappresentative altamente codificate. Per capire come e perché la storia del cinema americano incroci quella dell'orientalismo è necessario inquadrarne il rapporto sullo sfondo del più ampio ruolo ricoperto da quest'ultimo nei processi di autodefinizione identitaria dell'Occidente, restringendo progressivamente il fuoco per comprendere la parte giocata in tali processi dal cinema fin dalla sua prima comparsa all'apogeo dell'Imperialismo; finalmente si arriva all'America, rendendo conto anzitutto della presenza di una lunga tradizione orientalista imparentata eppure ben distinta da quella europea (che a lungo è stato di moda trascurare) e poi di come questa abbia lasciato vistosa traccia di sé in un cinema – quello hollywoodiano – continuamente impegnato a mediare fra esigenze commerciali e *zeitgeist*

2 Klein, Christina, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, Berkeley: University of California Press, 2003, p. 12

socioculturali con l'aiuto/limite dei suoi propri sistemi di comunicazione e autoregolazione. Maneggiando con la dovuta prudenza la nozione saidiana di "orientalismo latente", e riconoscendo come pochi anni bastino spesso a scombinare le carte, si può così anche tentare di evidenziare una ricorsività di certi paradigmi rappresentativi, ad esempio nell'ambivalente triangolazione fra simbologia orientalista, questioni razziali e di genere che pur con significative variazioni si presenta a più riprese nell'arco di pochi decenni in risposta a cambiamenti storici e sociali comparabili. Da una parte va sempre tenuto a mente che nell'Orientalismo

Non abbiamo a che fare con un oggetto di studio che si compone di repliche reiterate di stereotipi o repertori figurativi fissi, ma con i frutti della rigenerazione continua di un'attrazione/avversione tra quadranti geografici e aree culturali in lenta, ma continua trasformazione (...) che può essere considerata espressione di un medesimo fenomeno storico solo a patto di non cercarne l'omogeneità, la continuità, la convergenza, bensì la parcellizzazione e la dispersione delle sue manifestazioni.³

Dall'altra prendere questo oggetto, pur gigantesco e multiforme, in un periodo di tempo relativamente breve e in un contesto delimitato e formulare (per quanto a sua volta mutevole) come il cinema hollywoodiano porta inevitabilmente a notare assonanze e rime interne, che possono giovare alla sua comprensione a patto di non farne il punto d'appoggio di una qualche ontologia, ma di limitarsi a considerarle come tendenze ascrivibili all'influenza convergente di precisi fattori storico-sociali, industriali e culturali. Solo così si può contestualizzare efficacemente lo spartiacque degli anni Quaranta, per molti versi è vero un nuovo punto zero, ma che non viene dal nulla, appoggiandosi invece su decenni di elaborazione culturale in cui proprio un medium moderno e a forte vocazione popolare come il cinema, agitando l'ombra ora spaventosa ora ammaliante dell'Oriente a beneficio dell'immaginario americano, aveva e avrebbe continuato a giocare un ruolo fondamentale.

3 Dalla Gassa, Marco, "Orienti, pratiche plurali", *Cinergie*, n. 3, marzo 2013, p. 3

CAPITOLO 1. SULL'ORIENTALISMO

1.1 Edward Said e la nozione postcoloniale di orientalismo

Pochi termini sono andati incontro in così breve tempo a un processo di ri-semantizzazione paragonabile a quello affrontato dalla parola “orientalismo” negli ultimi quattro decenni. Pur non volendo questa essere una trattazione specialistica, per capire l’orizzonte in cui ci muoviamo è opportuno iniziare facendo qualche cenno all’impatto paradigmatico del celebre *Orientalismo* (1978) di Edward W. Said sul settore degli studi orientali e più in generale sulla percezione dei rapporti storici fra mondo occidentale e “Oriente”; impatto di cui l’uso stesso delle virgolette in accompagnamento alla parola (che tornerà più volte in questo testo) è eloquente dimostrazione. All’epoca in cui il saggio di Said irrompe sulla scena l’orientalismo è già stato variamente inteso e definito. Tra i significati storicamente attestati troviamo

an eighteenth-century French usage to denote someone “preoccupied with Levantine matters”; a late eighteenth-century British style associated with the fashion for *chinoiserie*; and an early nineteenth-century application to someone studying “any and all Asian languages and cultures”; in the 1830s, it was also used to refer to certain administrators and scholars in British India in favor of the study and teaching of Indian culture, therefore becoming a more general term used to refer to someone who studies Asian and North-African languages and cultures.⁴

Proprio quest’ultima accezione, del resto ampiamente in uso ancora oggi, si afferma in certo modo sulle altre: orientalismo, cioè, inteso come area di studi legati al Medio ed Estremo Oriente, che implica discipline diverse tra loro quali storia, geografia, filologia e antropologia. Ed è precisamente in polemica contro questo variegato universo accademico che Said avanza le sue tesi, destinate a svolgere un ruolo seminale nella nascita degli studi post-coloniali. Dopo *Orientalismo* la parola, se non cambia radicalmente di significato, diventa perlomeno bifronte, venendo a comprendere due sfumature correlate ma antagoniste. Da una parte quella precedentemente riconosciuta di settore disciplinare/scientifico che studia l’Oriente; dall’altra quella riconducibile a Said, secondo il quale “orientalismo” è una tradizione di pensiero euro-americana, rinvenibile tanto nella letteratura scientifica quanto in innumerevoli altre manifestazioni culturali, tramite cui il mondo occidentale avrebbe definito sé stesso in contrasto con un’Oriente inteso - e in gran parte *prodotto* - come luogo

4 Scurry, Samuel, *Orientalism in American Cinema: Providing an Historical and Geographical Context for Post-Colonial Theory*, Clemson: Tiger Prints, 2010, p. 4.

fantastico, immutabile, barbarico, facendo di quest'antinomia un incentivo e potente strumento simbolico della dominazione coloniale.

1.1.1) Le argomentazioni di Said

All'inizio del suo saggio è Said stesso ad affrontare la questione semantica legata al significato da attribuire alla parola orientalismo, isolandone tre distinti cui si lega una precisa quanto discussa periodizzazione storica. Innanzitutto c'è il suo già citato bersaglio polemico, l'orientalismo, o orientalistica, intesi in senso accademico come "l'insieme delle discipline che studiano i costumi, la letteratura, la storia dei popoli orientali".⁵ Poi, distinto ma mai davvero disgiunto dal primo, un significato più ampio, riferito a uno stile di pensiero che tende a formulare distinzioni sia ontologiche che epistemologiche fra Oriente ed Occidente, rinvenibile già in tempi antichi nelle opere di scrittori di vario ambito tra cui "poeti, romanzieri, filosofi, ideologi, economisti, funzionari e amministratori coloniali".⁶ Infine, a partire dal tardo Diciottesimo secolo, il legame tra i primi due modelli si intensifica e va incontro a un processo di graduale disciplinazione. È questo il momento di passaggio che secondo Said segna l'affermarsi di una terza tipologia di orientalismo, la quale per così dire supera e ricomprende in sé le altre due: l'orientalismo storicamente in forze dalla fine del Settecento va visto come una delle modalità con cui il mondo occidentale ha esercitato il proprio predominio sull'Oriente, istituzionalizzato non soltanto attraverso l'instaurarsi di rapporti economici, politici e militari, ma anche e soprattutto per via culturale, tramite lo studio e l'accumulo di nozioni più o meno veritiere su di esso. Esempio e in certo modo fondativa di questa doppia dinamica di assoggettamento è per Said la campagna napoleonica in Egitto del 1798, dove all'invasione vera e propria di stampo militare fece da complemento la monumentale impresa scientifica che prende il nome di *Description de l'Égypte*. Essa contribuì a legittimare la spedizione antepoendo alle sue ragioni strategiche quelle di un inestimabile "contributo alla cultura moderna", consistente nella conoscenza sistematica dell'Oriente (cui l'Egitto tradizionalmente si tende ad accorpate come tutto il Nordafrica) quale luogo di un antico e perduto splendore che solo il patrocinio occidentale poteva riportare in vita dall'attuale barbarie.

Le innumerevoli descrizioni del mondo orientale storicamente operate dall'Occidente, di cui questo caso è emblematico, assumono quindi due precisi significati, che Said tematizza chiamando in causa rispettivamente la nozione foucaultiana di "discorso" e quella gramsciana di "egemonia". Innanzitutto – caratteristica fondamentale per l'idea di orientalismo propria degli studi postcoloniali - l'imponente mole di testi accademici, scientifici, letterari e antropologici sull'Oriente che si

⁵ Said, Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano: Feltrinelli, 2013 (1978), p. 5

⁶ Ibid.

scrivono in Europa a partire dal tardo Diciottesimo secolo non si limita a costruire una conoscenza del loro oggetto di studio; essi costruiscono l'Oriente stesso quale oggetto del discorso occidentale. Come Said è attento a precisare, questo non significa che non esistano davvero regioni e popoli orientali con caratteristiche proprie che prescindono dal *colonial gaze*. Ma che l'Oriente come idea dell'Europa (e poi America) resta avulso, o comunque largamente indipendente nella sua conformazione, da qualunque riferimento all'"Oriente reale". L'Oriente descritto dagli orientalisti è in gran parte il prodotto della loro elaborazione culturale più che di un'osservazione dell'effettiva realtà del Levante, concetto del resto vaghissimo, che l'immaginazione europea ha applicato indistintamente a entità geografiche e culturali radicalmente diverse tra loro, senza che questo compromettesse in alcun modo la coerenza interna della sua percezione di quella realtà. In secondo luogo, come abbiamo detto, questa percezione non è affatto innocente o disinteressata, non si dà "per il solo piacere di esercitare l'immaginazione", ma risponde all'esistenza di precise finalità politico-economiche e di altrettanto precise configurazioni di potere. L'orientalismo ha una matrice egemonica, partecipa e contribuisce a definire le relazioni impari fra dominante e subalterno che in epoca coloniale legano all'Oriente le grandi potenze europee come Francia e Inghilterra, ben illustrate dall'evidente senso di superiorità espresso negli scritti di Gustave Flaubert nei confronti della "sua" Kuchuk Hanem, cortigiana egiziana che nella propria passività, debolezza intellettuale e disponibilità sessuale assurge per Said a metafora vivente di tanti tratti storicamente associati all'Oriente. Come mostra proprio l'esempio del letterato Flaubert, tuttavia, questo non toglie che l'orientalismo sia un fenomeno molto più ampio e pervasivo, di cui l'interesse politico è solo una parte, e per quanto centrale probabilmente nemmeno la più determinante nella nascita dell'attrazione europea per l'Oriente. Questa resta sempre anche un fatto culturale, ed è proprio l'interagire di questo interesse culturale con le motivazioni politiche a far nascere l'Oriente come oggetto di conoscenza-dominio occidentale, delineato e portato a maturazione entro quel "campo del sapere" variamente sanzionato e istituzionalizzato che è l'orientalismo. Quest'ultimo non va dunque inteso né come il mero riverbero culturale di fenomeni politici, economici o militari, né come il frutto del disegno progettuale di un Occidente desideroso di giustificare i propri sforzi imperialisti, ma più a-sistematicamente come "il 'distribuirsi' di una consapevolezza geopolitica entro un insieme di testi poetici, eruditi, economici, sociologici, storiografici e filologici".⁷

Effetto centrale di questa consapevolezza è il consolidamento della macrodistinzione concettuale fra un mondo occidentale (inizialmente solo europeo, progressivamente sempre più euro-americano) e un mondo orientale, dialettica geografica e culturale che definisce a livello identitario *entrambi* i suoi protagonisti. Per questo, come nota Said, l'idea di Oriente delineata dalla

7 Said E., op. cit., p. 15

tradizione orientalista partecipa di un legame consustanziale con l'idea altrettanto astratta e immaginaria di Europa, "cioè la nozione collettiva tramite cui si identifica un «noi» europei in contrapposizione agli «altri» non europei".⁸ Nel loro *Spaces of Identity* David Morley e Kevin Robins approfondiscono questo legame spiegando come l'aver postulato l'esistenza dell'Oriente quale «nostro» interlocutore e spesso avversario sia stato strumentale al delinearsi e rafforzarsi di un'identità europea, definitasi attraverso innumerevoli passaggi storici caratterizzati proprio dal confronto tra le due aree geografiche: se fino al Rinascimento l'Europa fa parte di un sistema tributario che include popoli Cristiani e Arabi musulmani, avente come centro il Mediterraneo orientale, in seguito con l'instaurarsi di una divisione del Mediterraneo in Nord e Sud e l'acquisizione di una nuova centralità per i paesi dell'Europa settentrionale "la storia viene riscritta", non ultimo con l'arbitraria annessione all'identità europea di tradizioni culturali di origine medio-orientale quali il Cristianesimo e la cultura ellenica. Sottratte alla propria culla, esse assurgono a radici identitarie di quell'Occidente che si definisce in opposizione ai loro stessi luoghi d'origine.

It has become a commonplace to observe that, from the time of the Crusades, and then, more dramatically even, from the moment of the Ottoman army's arrival at the gates of Vienna in 1683, it has been the "threat from the East" which has produced attempts at European unification, both as a defensive response and as a rationalisation for aggressive policies of expansion and the consolidation of white, Christian, "civilized" Europe against its Other.⁹

È proprio quello che succede nell'era contemporanea, quando l'orientalismo va a innervare una più ampia ideologia eurocentrica volta a sostenere la dominazione coloniale. Appoggiandosi anche alle teorie scientifiche razziste allora in voga, secondo cui il grado di sviluppo culturale di un popolo è più o meno indissolubilmente legato alle sue naturali limitazioni biologiche, l'imperialismo trova giustificazione in un sistema di pensiero rigidamente binario dove alla modernità civilizzata dell'Occidente si contrappone l'arretratezza immobile e barbarica dei popoli soggetti al suo dominio. Questa contrapposizione generale trova sfogo in una serie di antinomie che ne specificano ulteriormente il contenuto: Ovest/Est significa anche "moderno/tradizionale, civilizzato/primitivo, avanzato/arretrato, razionale/irrazionale, Sè/Altro, maschio/femmina, attivo/passivo, colonizzatore/colonizzato".¹⁰

8 Ivi, p. 10

9 Morley, David e Robins, Kevin, *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Londra e New York: Routledge, 1995, p. 157

10 Scherer, Frank F., "UFA Orientalism. The 'Orient' in Early German Film: Lubitsch and May", *Cinej Cinema Journal*, n. 1, 2011, p. 94

È osservando la notevole pervasività e persistenza nel tempo di simili declinazioni del pensiero orientalista che Said giunge a innalzare un'altro dei pilastri della sua teoria, ovvero la distinzione all'interno di questo pensiero fra un cosiddetto "orientalismo manifesto" e un "orientalismo latente". In pratica, mentre le manifestazioni esteriori dell'orientalismo mostrano una grande variabilità e sono soggette a continui cambiamenti, esso possiede anche alcuni tratti immutabili (si potrebbe dire a-storici) che fanno sì che buona parte di ciò che costituisce questo "stile di pensiero" si mantenga stabile attraverso il tempo e lo spazio, consentendo di rilevare un certo grado di corrispondenza fra esponenti/in momenti anche molto diversi. Viene la tentazione di equiparare questa distinzione a quella tra fenotipo e genotipo, o meglio ancora fra parte cosciente e inconscio, un inconscio che funge da "serbatoio simbolico" a cui attingono pur nella loro differenza esteriore tutte le manifestazioni dell'orientalismo. A questo livello di latenza si troverebbe ad esempio la già citata associazione tra idee orientaliste e teorie razziste nel contesto dell'ideologia coloniale. Ma altrettanto onnipervasiva è la dinamica di pensiero che tende a porre l'Oriente come il principio femminile contrapposto all'Occidente mascolino, leggibile a più livelli come ora strettamente politica (la penetrazione dell'Europa nei territori del Levante), ora epistemologica (l'orientalista come esperto capace di "togliere il velo" alla misteriosa realtà orientale), ora in chiave fecondativa (piantare nell'arido Deserto il seme della civiltà occidentale). Più in generale, appartengono all'orientalismo latente tutti quei concetti essenziali su cui si fonda la visione europea dell'Oriente: "la sensualità, la tendenza al dispotismo, uno stile di pensiero sempre impreciso e spesso illogico, il rifiuto del progresso". Nel bene e nel male la distinzione fra orientalismo manifesto e latente è stata cruciale nella successiva ricezione di Said. Essa costituisce al contempo uno dei punti di maggior criticità per chi accusa le sue argomentazioni di essere troppo a-storiche ed una delle principali risorse da esse offerte agli studiosi che si sono mossi nella sua scia, consentendo di contestualizzare le innumerevoli espressioni culturali dell'orientalismo sullo sfondo di un repertorio immaginativo in certo modo coerente e duraturo.

1.1.2) L'eredità problematica di Orientalismo

L'impatto del testo di Said sul settore degli studi orientali è stato incalcolabile, tanto da rendere necessario a quattro decenni di distanza un preambolo semantico come quello con cui è iniziato questo breve excursus. Nè poteva essere un impatto indolore, considerate la sua natura politicizzata e la veemenza del suo atto d'accusa nei confronti dell'orientalismo accademico, che metteva in discussione i fondamenti storici di un intero e pienamente istituzionalizzato settore disciplinare.

Non sorprende perciò che i suoi primi e più veementi critici siano stati gli stessi orientalisti. Samuel Scurry fornisce un'utile panoramica della loro controffensiva, che vede esponenti di spicco come lo storico britannico Bernard Lewis in prima linea nel lamentare come l'influenza di Said abbia "inquinato" e inestetizzato categorie intellettuali un tempo utili; in ambito statunitense, dove questa è stata più forte, all'indomani dello shock dell'11 settembre l'allievo di Lewis Martin Kramer rincara la dose imputando addirittura allo studioso americano-palestinese di aver sostanzialmente inibito la tradizione di studi mediorientali del paese, indirizzandola su una strada postmoderna e autodenigratoria che l'avrebbe di fatto resa incapace di fornire conoscenze su quell'area geografica, con conseguenze storiche potenzialmente devastanti.¹¹ Anche al di fuori degli ambienti più direttamente chiamati in causa dalla sua polemica le critiche all'impianto argomentativo di *Orientalismo* non sono mancate, neppure fra chi riconosce valore ai suoi argomenti di base, accompagnate spesso da una buona dose di diffidenza verso la compatibilità di un approccio scientificamente imparziale con gli aspetti più militanti del personaggio. Come scrive sempre Scurry, "sono ben pochi i sostenitori a scatola chiusa". Tali critiche oscillano principalmente fra i due poli dell'a-storicità e di una certa incompatibilità fra i vari approcci metodologici adottati da Said nelle sue argomentazioni. Con alle spalle un background essenzialmente letterario, questi mancherebbe innanzitutto delle conoscenze storiche necessarie a conferire organicità alle sue pur preziose intuizioni sulla mentalità coloniale, che finiscono così per cadere in una certa vaghezza quando non in vere e proprie imprecisioni, mentre la sua tendenza tipicamente postmoderna a privilegiare l'indagine degli aspetti testuali del colonialismo lo porterebbe a sottovalutare gravemente l'autonomia (e l'influenza sul discorso orientalista) di quelli politico-economici. Altra criticità di carattere storico è la quasi totale dimenticanza di illustri tradizioni orientaliste come quella russa e ancor più quella tedesca, nel secondo caso forse imputabile alla difficoltà di far rientrare nella *power-knowledge structure* che informa *Orientalismo* una nazione la cui espansione coloniale non fu paragonabile a quella delle sue due principali protagoniste, Francia e Inghilterra. È stata rilevata anche una tendenza di Said a sorvolare sugli aspetti dialettici dell'orientalismo, mancando il suo testo di dar conto della variegata ricezione di quest'ampio patrimonio testuale sull'Oriente presso gli appartenenti ai popoli da esso descritti; tendenza che insieme al suo ritratto sostanzialmente unitario e monolitico della storia europea gli ha fatto piovere addosso la paradossale accusa di "occidentalismo", di aver cioè ipostatizzato l'Occidente come entità fissa, dall'esistenza autonoma, di cui l'Oriente risulterebbe essere una mera appendice muta e subalterna. Infine, proprio la difficoltà di conciliare un'identità europea temporalmente così ampia e coerente con l'affermarsi di un discorso orientalista istituzionalizzato solo in tempi molto più recenti (il

11 Scurry S, op. cit., pp. 9-13

tardo Diciottesimo secolo) ha portato alcuni a rilevare una debolezza nell'impostazione metodologica di *Orientalismo*. Questa deriverebbe dalla contemporanea influenza su Said di due tradizioni di pensiero difficilmente compatibili fra loro: da una parte l'umanismo della scuola comparativista tedesca su cui si è formato, che tendeva a vedere la storia europea come un flusso ininterrotto le cui radici possono essere fatte risalire all'Antichità classica; dall'altra l'anti-umanismo di tradizioni di pensiero come quella riconducibile a Foucault (ma anche Gramsci), di cui peraltro il suo testo intraprende un pionieristico sforzo di applicazione. Il risultato è un posizionamento ibrido che lo porta a oscillare continuamente fra questi due diversi paradigmi, costituendo un'arma a doppio taglio nel momento in cui è sia uno dei suoi tratti di maggiore originalità e flessibilità sia l'origine di una certa incoerenza argomentativa.¹²¹³

Nonostante tutti questi problemi l'indubbia forza delle tesi centrali di Said ha fatto sì che, così come difficilmente si troverebbero studiosi disposti a sottoscriverle al cento per cento, allo stesso modo la maggior parte delle critiche non ne abbia negato la sostanziale validità, optando piuttosto per analisi volte a riorientarne il contenuto in modo da favorirne l'integrazione con un settore disciplinare che tramite esse ha potuto modernizzarsi e far luce su determinati presupposti storici e implicazioni etico-politiche del proprio operato, o ancora per saggiare la forza adattativa della loro analisi culturale nel momento in cui si espande l'orizzonte d'indagine al di fuori del pur vasto perimetro già coperto da Said. Proprio in questo senso, per quanto riguarda il nostro argomento, si muovono ad esempio gli studi che hanno approfondito la storia dell'orientalismo americano, trattato da Said come una sorta di appendice al discorso su quello anglo-francese e che si rivela invece un complemento fondamentale alla sua ricostruzione di questo fenomeno "occidentale", non ultimo perché consente di mettere a fuoco il coinvolgimento di quell'Estremo Oriente che ne è un altro grande escluso. Inoltre, un po' per la formazione letteraria del suo autore e un po' forse per una certa diffidenza aristocratica verso la cultura popolare, i riferimenti al cinema in *Orientalismo* non vanno oltre qualche occasionale menzione. Pure proprio la sua definizione ampia e onnicomprensiva dell'orientalismo come frutto, oltre che di interessi politici, delle "energie intellettuali, estetiche, culturali e dottrinali" dell'Occidente, ha stimolato innumerevoli tentativi di indagare la permanenza e le specifiche declinazioni della mentalità orientalista a contatto con la grande arte di massa del Novecento, la cui capacità di penetrazione nell'immaginario collettivo può dirsi fra le principali responsabili della sua sopravvivenza fino a noi.

12 Scherer F, op. cit., pp. 92, 93

13 Scurry S, op. cit., pp. 5-14

1.2) *Orientalismo e cinema*

Quella fra orientalismo e cinema è una relazione profonda e complessa, che in un certo senso come vedremo si può addirittura predatare rispetto alla registrazione delle prime immagini in movimento da parte di pionieri come Edison e Lumière. Fra i molti modi possibili di approcciare questo legame ho deciso di isolarne due principali, in modo da evitare il rischio di dispersione a cui esporrebbe la grande abbondanza di temi e punti di contatto. L'idea è di spostare il fuoco dall'uno all'altro dei nostri protagonisti, cercando di capire prima in che senso il cinema abbia partecipato storicamente al discorso orientalista, e reciprocamente come l'orientalismo abbia fin da subito contribuito a definire l'identità del nuovo medium.

1.2.1) *Il cinema nel discorso orientalista*

Il cinema fa la sua comparsa sul finire dell'Ottocento in piena epoca coloniale, in particolare durante quella che Ella Shohat e Robert Stam definiscono in *Unthinking Eurocentrism* propriamente "imperialista" (1870-1914). Come e più di quanto avvenuto in precedenza per la tecnologia fotografica, la possibilità di imprimere su pellicola l'immagine degli avvenimenti e persone che si parano davanti agli occhi dell'operatore viene a costituire un aspetto inedito, e di impareggiabile vividezza, di quella cultura dell'Impero che "autorizzava al piacere di inseguire attraverso il viaggio e il turismo squarci dei suoi 'margini'".¹⁴ Nel documentare le regioni remote che visitano, tra cui l'Oriente ha un posto di rilievo in quanto sede delle più antiche e ricche colonie europee, questi primi cineasti compiono un gesto che non è mai soltanto descrittivo, ma esprime insieme all'immagine dell'oggetto ripreso anche qualcosa della loro stessa prospettiva occidentale su quei luoghi. Volenti o nolenti essi si rendono protagonisti di una gerarchia fra guardante e guardato, che riserva ai popoli la cui esistenza è intercettata dall'occhio della cinepresa una posizione inevitabilmente subalterna. Come dice Said

Importante elemento che distingue l'orientalista dagli orientali, a tutto svantaggio dei secondi, sta nel fatto che l'uno "descrive" mentre gli altri "sono descritti". La passività è implicata dalla seconda condizione, così come la capacità di osservare, analizzare e così via è implicata dalla prima (...) vi è una fonte d'informazioni (l'orientale) e una fonte di conoscenza (l'orientalista) o, in altre parole, uno scrittore e il suo argomento, che di per sé sarebbe muto e inerte. Il rapporto tra l'uno e l'altro è una pura questione di rapporti di forza.¹⁵

14 Shohat, Ella e Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Londra e New York: Routledge, 2014 (1994), p. 104

15 Said E, op. cit., p. 329

È sufficiente sostituire le parole “describe” e “sono descritti” con “riprende” e “sono ripresi” per capire come questa nuova forma di scrittura per immagini, il cinema, abbia potuto contribuire al delinearci dell’immagine europea dell’Oriente, facendo confluire le visioni soggettive dei cineoperatori che riportavano in patria riprese di luoghi esotici e misteriosi nel più ampio processo di produzione culturale dell’Altro in cui erano coinvolti anche storici, antropologi, romanzieri, pittori, geografi e così via.

Rispetto a tutte queste manifestazioni dell’orientalismo il cinema può inoltre vantare un ascendente diverso, derivante tanto dal suo carattere di nuova meraviglia dello sviluppo tecnologico quanto dall’ineffabile (e come sappiamo ingannevole) senso di oggettività che suscitano le sue modalità di registrazione del mondo. Nella mentalità occidentale dell’epoca espansione coloniale e avanzamento scientifico sono due facce dello stesso progresso storico, e alla sua comparsa nelle fiere ed esposizioni tardo-ottocentesche, dove fa bella mostra di sé insieme ad altri prodigi della modernità industriale, il cinema si trova immediatamente associato per la sua stessa novità tecnica all’esibizione trionfalistica dei successi dell’Occidente. In quanto medium visivo capace di produrre immagini di consistenza “ontologica” esso si presta inoltre a corroborare l’autorità di discipline dalla forte inclinazione visuale come l’antropologia, l’archeologia, la zoologia e la botanica, con più efficacia di quanto fatto dalla parola scritta o perfino dalla fotografia; quando si concentra sull’aspetto esteriore e le usanze di civiltà lontane il suo sguardo contribuisce ad ammantare di oggettività le idee che tendono a porre il loro rapporto col mondo europeo nei termini di un’alterità radicale, aspetto ulteriormente enfatizzato dal suo carattere di attrazione popolare in grado di coinvolgere gli strati meno colti della popolazione molto meglio di quanto potesse fare l’elitario e inaccessibile mondo scientifico.¹⁶

È proprio questa capacità di accogliere il pubblico di massa, una volta datesi le necessarie innovazioni di linguaggio e strutture industriali, a decretare l’ascesa del cinema al grado di forma narrativa dominante del Novecento, lo stesso ruolo ricoperto dal romanzo nel secolo precedente. Tuttavia, mentre i dipartimenti di letteratura hanno immediatamente colto il suggerimento di Said secondo cui nei romanzi francesi e inglesi dell’Ottocento si trova narrativizzata una chiave preziosa per capire il posizionamento ideologico dei rispettivi imperi coloniali, con una vera e propria proliferazione di ricerche volte a interrogare questi testi da un punto di vista geopolitico, i *film studies* sono approdati a questo tipo di indagini più tardi e con impeto assai minore.¹⁷ Per fortuna esistono diverse eccezioni ragguardevoli, che immergendo le mani in un materiale vastissimo hanno

16 Shohat E, Stam R, op. cit., pp. 104-106

17 Cooper, Anna e Meeuf, Russell, “Introduction: Classical Hollywood and Transnational Culture”, Cooper, Anna e Meeuf, Russell, *Projecting the World. Representing the “Foreign” in Classical Hollywood*, Detroit: Wayne State University Press, 2017, p. 4

isolato e descritto alcune delle modalità principali con cui il cinema ha espresso narrativamente - rafforzandola o discutendola - l'ideologia dell'Impero.

Praticamente ogni paese occidentale imperialista ha avuto i propri generi cinematografici dedicati a sanzionare questo aspetto dell'identità nazionale, dal western americano al film coloniale francese degli anni Trenta. Ambientati in luoghi ritenuti selvaggi e remoti come l'Africa, i Caraibi o le Grandi Praterie, visivamente esprimono il confine concettuale fra modernità e barbarie, questi generi avventurosi hanno scritto la storia dal punto di vista dei vincitori inquadrando l'espansione imperialista nella luce provvidenziale di una missione civilizzatrice. In questo tipo di narrazioni trova ovviamente posto anche l'immaginario seducente e spaventoso dell'Oriente, scandagliato e restituito secondo modalità che riflettono per molti aspetti l'atteggiamento culturale indagato da Said. Con la peculiare forza realistica delle sue immagini il cinema riproduce la tendenza orientalista a sovrapporre strutture di potere e conoscenza, ponendosi come iniziatore alle usanze di culture lontane e misteriose su cui è per buona parte del pubblico l'unica fonte disponibile, e di cui contribuisce a consolidare un'immagine che prescinde in tutto o in parte dalla fedeltà all'Oriente reale. Questa propensione occidentale a *scrivere* (più che *descrivere*) l'Oriente trova il suo correlato nell'ossessione geografica e cartografica di tanto cinema imperialista, continuamente impegnato nelle sue varianti belliche e avventurose a suggerire tramite il ricorso a mappe e planisferi l'idea del movimento all'interno del territorio come acquisizione di sapere propedeutica alla sua conquista.

Sarebbe un errore tuttavia pensare che la presenza dell'Oriente nel cinema sia limitata a questi generi, o che serva solamente a tematizzare dimensioni così macroscopiche del suo significato geopolitico per l'Occidente: combinando la forza emblematica dei loro intrecci con quella spettacolare del loro impianto visivo i film sfruttano l'immaginario orientale per proporre intrattenimenti popolari legati a doppio filo al sistema di aspettative culturali che esso suscita negli spettatori occidentali, riuscendo a seconda del contesto storico a intercettare per suo tramite un vasto campionario di questioni sociali e identitarie. A questo proposito è forse il caso di sottolineare che molti dei testi dedicati alla presenza dell'orientalismo nel cinema appartengono all'area dei *gender studies*. Essi mostrano come nelle narrazioni cinematografiche orientaliste abbondino metafore e simbologie dal carattere sessuato, che possono esprimere ora la penetrazione fallica dell'impresa occidentale nel mistero di un Oriente tradizionalmente caratterizzato come passivo interlocutore femminile, ora la difesa di prerogative conservatrici legate al ruolo della donna e a quello delle minoranze etniche durante fasi di particolare indebolimento/rafforzamento dello *status quo* bianco e patriarcale delle società occidentali.

Fin dall'inizio dunque, e sempre più all'aumentare della sua centralità come intrattenimento popolare capace di mediare contenuti socioculturali, il cinema scrive pagine fondamentali per chi si

interroga sull'elaborazione di una "coscienza geopolitica" del divario fra Est e Ovest. Come già accaduto per il romanzo, la pittura o i resoconti di viaggio, il nuovo medium si dimostra capace di ricevere, elaborare, stimolare l'interesse per l'Oriente del pubblico, da intendere nella duplice accezione di un'inesauribile fascinazione e del perseguimento di precise agende politiche.

1.2.2) L'orientalismo nel (e per il) cinema

Abbiamo visto per sommi capi in che modo il cinema abbia rappresentato un protagonista importante nella storia dell'orientalismo in virtù della sua partecipazione ai processi descrittivi cui l'Oriente fu sottoposto dal mondo euroamericano. Il discorso sul rapporto che lega questi due fenomeni culturali non è però completo finché non ci si muove anche nella direzione opposta, chiarendo la rilevanza avuta per gli iniziali sviluppi del cinema dalla sua esposizione a temi e atmosfere dell'orientalismo in forze a cavallo fra Diciannovesimo e Ventesimo secolo. Come vedremo questa si definisce su più livelli, contribuendo all'articolazione dei suoi rapporti col pubblico e con varie tipologie di istituzioni sociali e culturali. Non soltanto l'Oriente fornisce un'abbondanza di materiale narrativo affascinante, congeniale alle caratteristiche di un intrattenimento dalla forte vocazione spettacolare. Esso viene anche a costituire il fulcro di una delle principali attrattive incarnate dal cinema ai tempi della sua prima affermazione: la capacità quasi magica di rievocare immagini del passato, tramite cui il nuovo medium (termine mai così perfetto) partecipa alla voga antropologica e archeologica esplosa fra i due secoli ricevendo da tale associazione una decisa spinta legittimante. Anche dopo che l'influsso dell'orientalismo sul cinema esaurisce queste originarie funzioni storiche, la permanenza del suo immaginario sugli schermi occidentali farà sì che quell'*imprinting* iniziale non sparisca mai del tutto, come testimoniano i segni che lascia in una certa mistica e terminologia popolare legata all'industria dell'intrattenimento e perfino in certe sue infrastrutture rimaste iconiche.

L'associazione del cinema con l'orientalismo viene da lontano, in un certo senso anche da prima del cinema stesso. Come ricostruito da Antonia Lant, già forme d'intrattenimento visivo precedenti la sua invenzione vi intrattengono infatti un rapporto piuttosto stretto, in particolare per quanto riguarda il mondo dell'antico Egitto. Risale addirittura al tardo Settecento la partecipazione della simbologia egizia alle Fantasmagorie, spettacoli proto-cinematografici nati in Francia e poi diffusisi un po' in tutta Europa durante il secolo successivo. Queste si svolgevano in luoghi bui, spesso tappezzati di rune e geroglifici, e rispetto al carattere di divertimento "leggero" che tendiamo ad associare al cinema tendevano ad avere un'atmosfera lugubre quando non decisamente funerea. Per assistervi il pubblico doveva inoltrarsi attraverso stanze e corridoi, con l'effetto di ritrovarsi

isolato dal caos della città. Partecipava così a una sorta di piccola catàbasi, mettendo tra parentesi la vita moderna in favore di un incontro col mistero e la Morte dove frequentemente figuravano scene e rituali funebri tratti dai miti egizi. L'importanza dell'Egitto per l'immaginazione orientalista europea prosegue poi nell'Inghilterra della prima metà dell'Ottocento, che vi vede la sua principale via terrestre d'accesso all'India proprio negli stessi anni in cui le Esposizioni partecipano nel modo più spettacolare all'impresa descrittiva, catalogativa e auto-celebrativa del colonialismo. Nel 1840 nasce a Londra l'Egyptian Hall, che – seguita due anni dopo dal Crystal Palace – ospita con straordinario successo di pubblico diorami e panorami egizi ricostruiti in scala reale, mantenendo stretto il legame tra forme d'intrattenimento visivo pre-cinematografiche e immaginario orientalista.

Questa doppia relazione di prossimità spaziale e simbolica, certificata nel 1896 dalla trasformazione della Hall in un cinema¹⁸, caratterizza fortemente i primi anni di vita del nuovo medium. Con un campionario di visioni che si muove fra antico Egitto, temi biblici ed esotismo mediorientale, orientalismo e cinema producono la loro magia spalla contro spalla, forti di un'unica simbologia del buio che assimila la sala cinematografica al sotterraneo dell'archeologo le cui imprese in quegli anni riempiono le prime pagine dei quotidiani, la sua restituzione di immagini del passato all'esplorazione di misteriose civiltà perdute. Proprio a questa ancestrale associazione fra temi orientalisti e la sensazione euforica che dà il cinema delle origini di poter imbrigliare il tempo, ingannando la morte e facendola tornare sui suoi passi, si riferirà André Bazin coniando la celebre espressione “complesso della mummia”, riferita alla tendenza del cinema come di tutte le arti plastiche a voler imbalsamare la realtà per sottrarla alla sua fine inevitabile.¹⁹

Nel cinema può così riversarsi un complesso discorso sull'Oriente ereditato dalla cultura vittoriana ottocentesca, che come accaduto già ai tempi della spedizione napoleonica in Egitto vedeva nel possesso simbolico delle vestigia di imperi millenari la certificazione della propria grandezza e un'attestazione vicaria di eternità. L'attenzione al dettaglio feticistico ed eccessivo tipica della letteratura romantica, inscindibile “dall'intertesto della letteratura coloniale i cui rapporti fornivano a loro volta resoconti ossessivi di eccessi sessuali orientali”²⁰, trova sfogo nelle scenografie opulente dei film a tema orientale. Per il cinema questo significa da un lato godere della legittimazione derivante dal conferimento di un nuovo ruolo storico-pedagogico, che celebrando la sua capacità etnografica e archeologica di richiamare epoche lontane gli consente di emanciparsi progressivamente dal suo status di attrazione da fiera. Dall'altro, ereditando la tendenza vittoriana a evadere con la scusa dell'immaginario eccessivo dell'Oriente dalla rigidità dei propri costumi

18 Lant, Antonia, “The Curse of the Pharaoh, or How Cinema Contracted Egyptomania”, Bernstein, Matthew e Studlar, Gaylyn, *Visions of the East. Orientalism in Film*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1997, p. 80

19 Ibid.

20 Shohat, Ella e Stam, Robert, op. cit., pp. 144, 145

sessuali, poter attingere a quell'immaginario per esplorare indisturbato un vasto repertorio di temi sensazionalistici di grande richiamo popolare.

Non sorprende che il cinema, dopo essersi tanto servito dell'aura misteriosa dell'Oriente per far viaggiare la fantasia degli spettatori, abbia finito in qualche misura per trovarsi identificato con esso. Soprattutto nel contesto americano, dove vedremo che contribuiscono insieme a veicolare l'emergere di una nuova cultura dei consumi, lo spettacolo cinematografico e quello esotico dell'Oriente si saldano profondamente nell'immaginario collettivo. Oltre a sfruttarlo in una corposa produzione filmica, la nascente industria hollywoodiana cavalca consapevolmente il fascino del *Mysterious East* immortalando questo legame nelle architetture sfarzose di storici teatri come l'Egyptian e il Chinese progettati da Sid Grauman. Per converso in quello che si potrebbe definire il "folklore" hollywoodiano abbondano metafore orientaliste, esprimenti insieme la fascinazione e il rifiuto conservatore che il cinema (proprio come l'Oriente) suscitava con la sua influenza "corruttrice" sui costumi: l'espressione *mogul* per riferirsi ai grandi magnati di Hollywood, cui probabilmente non è estranea l'appartenenza di molti di loro a una minoranza come quella ebraica, storicamente spesso soggetta a discorsi "orientalizzanti"²¹; quella di *sceicchi* per gli aitanti attori che in una nutrita aneddotta attirano alla rovina sventurate giovani con la promessa di un futuro da star; per arrivare alle proverbiali "Mille e Una Notte" o "Hollywood Babilonia" (dal celebre libro di Kenneth Anger) con cui sono passate alla storia l'opulenza, decadenza e scandalosa spregiudicatezza sessuale che – non senza una discreta componente intenzionale - caratterizzano nell'immaginazione popolare l'industria cinematografica. Espressioni del genere testimoniano come l'impronta dell'orientalismo sul cinema sia perdurata a lungo nel tempo, continuando anni dopo averne segnato l'iniziale affermazione a svolgere un ruolo importante nel definirne il ruolo sociale e l'identità culturale.

21 Robins, Kevin e Morley, David, op. cit., pp. 156-158

1.3) *L'orientalismo in America*

Un'analisi dell'orientalismo a Hollywood non potrebbe essere completa senza prima un breve approfondimento della storia di questo fenomeno negli Stati Uniti. Pur condividendo alcuni fondamentali presupposti culturali e attingendo a un repertorio immaginifico in parte comune infatti, l'orientalismo europeo e quello americano risultano per altri versi assolutamente non sovrapponibili. Questo tanto in ragione di una diversità dei rispettivi rapporti storici con l'Oriente quanto delle modalità della loro mediazione culturale.

Tra le accuse rivolte a Said anche dai suoi sostenitori c'è di aver trascurato la ricca e complessa storia americana dell'orientalismo. Sicuramente *Orientalismo* ne parla poco, e solo a partire dal secondo dopoguerra, momento in cui l'America eredita di fatto la posizione di potenza occidentale egemone che era stata di Inghilterra e Francia assieme con l'"enorme rete di interessi" che legava le due grandi nazioni europee ai loro possedimenti coloniali in Medio Oriente. Da vari passaggi si capisce però come Said non sottovaluti affatto l'esistenza anche prima, oltreatlantico, di un intero altro teatro del confronto storico fra Oriente e Occidente. Semmai questa dimenticanza mi sembra legata all'implicito riconoscimento di un'inadeguatezza della sua cornice interpretativa al contesto americano. Il suo studio sceglie di concentrarsi sul mondo mediorientale "che per quasi mille anni è stato da molti punti di vista il paradigma di tutto l'Oriente"²², nonostante ciò non gli impedisca di riconoscere l'importanza della complessa ricezione occidentale dell'Estremo Oriente, soprattutto Cina e Giappone. Inoltre esso prende in esame una tipologia precisa di testi orientalisti, cioè la ricca produzione letteraria e iconografica nata contestualmente all'insediamento coloniale. Con questi presupposti è naturale che l'America resti tagliata fuori dal discorso fino alla Seconda guerra mondiale, dato che per prima cosa storicamente i suoi maggiori contatti commerciali e militari riguardarono l'Estremo Oriente. Anche in questi casi poi la sua presenza non assunse per lungo tempo i connotati di penetrazione necessari allo sviluppo di una vera e propria letteratura coloniale, mentre perfino i suoi rapporti diplomatici col mondo orientale non furono inizialmente così stretti come quelli europei. Se l'Europa fa sentire la propria presenza in Oriente dai primi del Sedicesimo secolo, è solo dopo metà Ottocento che gli Stati Uniti (in precedenza essi stessi una colonia europea) iniziano a consolidare un impero informale in Cina e in Giappone, con modalità soprattutto commerciali come la Open Door Policy. Bisogna poi attendere la fine del secolo per assistere a politiche più aggressive nel Pacifico, come la guerra con le Filippine, l'annessione dell'isola di Guam e quella delle Hawaii al termine della guerra ispano-americana.²³

22 Said E., op. cit., p. 20

23 Park, Jane Chi Hyun, *Yellow Future: Oriental Style in Hollywood Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, pp. 38, 39

In assenza di un progetto sistematico di descrizione paragonabile a quello inglese o francese l'orientalismo in America assume principalmente due aspetti, entrambi tali da rendere necessario espandere il paradigma interpretativo di Said: da una parte c'è l'Oriente come oggetto di consumo, moda commerciale che tramite l'acquisizione di beni materiali dal fascino esotico consente di distinguersi socialmente ed ostentare la raffinatezza dei propri gusti. Dall'altra, prima e più che in qualunque paese europeo, l'Oriente come corpo fisicamente presente all'interno di una società dalle caratteristiche multietniche, continuamente contesa fra spinte razziste e ideali di assimilazione da *melting pot*. È stato spesso sottolineato come ideologie della differenza razziale abbiano svolto un'importante funzione simbolica nel facilitare l'espansione statunitense, a partire da quella verso Ovest nello stesso continente nordamericano a spese degli originari abitanti nativi. L'Imperialismo, europeo o americano che sia, storicamente ha trovato un alleato prezioso e una giustificazione in un modo di pensare che sulla base di caratteristiche esteriori postulava una gerarchia culturale fra l'Occidente bianco e i popoli "di colore" che incontrava sulla sua strada. Nel contesto statunitense, come osserva Richard Slotkin, questo crea però una contraddizione imprevista nel momento in cui molti di questi popoli, fin dalle origini o gradualmente attraverso i processi migratori, vengono ad essere rappresentati all'interno della stessa società del paese imperialista. Il discorso sulla differenza razziale, così utile nella definizione di un'identità nazionale dato che pone un vincolo biologico ai confini tra Noi e gli Altri, crea un cortocircuito che porta a equiparare alcuni di questi Noi all'altro rispetto a cui ci definiamo.

To the extent that the nation-state is divided along lines of culture and class, the metaphor of race may also be used internally, to abolish dissidence by equating ideological or cultural dissidence with a likeness to the racial enemy (...) hence the resort to racialism may intensify the sense of nationality against an external "Other"; but it does so at the price of dividing the people internally, as one class of citizens is identified with the blood and culture of the alien "Other".²⁴

Come vedremo, in particolare, la percezione americana dell'Asia orientale non può essere disgiunta dalle questioni del razzismo e delle politiche migratorie che accompagnano il lento e doloroso processo di assimilazione degli *asian* nella società statunitense. Un processo che a sua volta dialoga con le sfere continuamente mutevoli della percezione culturale e dei rapporti internazionali che legano l'America a paesi come Cina e Giappone.

Per comodità di esposizione, ma anche perché differenze di questo tipo mi sembra autorizzino una trattazione separata, ho deciso di sovrapporre alla distinzione fra volto commerciale e

24 Slotkin, Richard, "Unit Pride: Ethnic Platoons and the Myths of American Nationality", *American Literary History*, Vol. 13 n. 3, Autunno 2001, p. 472

razziale/sociale quella fra i discorsi culturali elaborati in America sul Medio ed Estremo Oriente. In entrambi i casi vedremo quanto sia stato fondamentale l'apporto della cultura popolare nel mediare e veicolare la loro percezione, ragione in più per spingersi oltre la cornice interpretativa di Said quando si affronta la storia americana dell'orientalismo.

1.3.1) L'Estremo Oriente. Patrizi americani e Pericoli gialli

Fra i tentativi più radicali di andare alle origini dell'immagine americana dell'Oriente c'è sicuramente quello di John Kuo Wei Tchen in *New York Before Chinatown* (2001). In questo studio l'autore riconduce l'esistenza di forme di orientalismo americano addirittura alla generazione dei Padri Fondatori. In contrasto con la vita frugale delle sue truppe, George Washington – e con lui altri appartenenti all'élite rivoluzionaria – amavano circondarsi di porcellane e oggetti d'arte provenienti dal commercio con la Cina. Questo genere di acquisti raffinati (*genteel*) esprimeva il sentimento ambivalente dei primi leader americani nei confronti dell'Europa, con cui certamente si voleva tagliare i ponti affermando la propria indipendenza, ma che continuava a costituire un modello di distinzione sociale in grado di suscitare comportamenti emulativi. Circondarsi di *orientalia* significava allinearsi alla contemporanea moda europea per le “cineserie”, e allo stesso tempo sottolineare tramite la loro provenienza dalle rotte cinesi l'avvenuta emancipazione economica della nuova nazione americana dalle ingerenze dell'ex-madrepatria inglese. Questo dialogo a distanza con la Cina in qualità di partner commerciale segna il primo passo per la percezione americana di un paese dell'Estremo Oriente nei termini di quell'ideologia della differenza che caratterizza l'orientalismo europeo. Ed è una percezione già ambigua, in anticipazione dei successivi andirivieni nei rapporti storici fra mondo americano ed Asia orientale: la Cina appare in questo periodo come un alleato, che suscita approvazione per i suoi sforzi in direzione dello sviluppo di un'economia di stampo capitalista e che può perfino impartire lezioni di buon governo repubblicano ai neonati Stati Uniti con l'esempio di virtù offerto dalla sua corte. Ma agli occhi dell'élite americana le sue politiche di concorrenza economica rivelano progressivamente anche un volto “dispotico” (il più classico degli stereotipi orientalisti), mentre gli articoli di lusso che ne provengono rischiano di corrompere con le loro mollezze i valori morali americani.²⁵

Dalla sola classe patrizia, nel periodo che va dagli anni immediatamente precedenti fino alla fine della Guerra civile, l'ingresso dell'Oriente nella cultura americana sotto forma di consumo simbolico di un immaginario legato alla Cina e altri paesi asiatici si estende al grosso della popolazione. Da una forma di orientalismo intesa come mezzo di distinzione elitaria si passa a

25 Tchen, John Kuo Wei, *New York Before Chinatown: Orientalism and the Shaping of American Culture, 1776-1882*, Baltimora e Londra: The John Hopkins University Press, pp. 8-14

un'orientalismo come moda commerciale trasversale, che riflette il più ampio sviluppo attraversato in quegli anni dal mercato statunitense. Centro di questa popolarizzazione dei consumi orientalisti è la città di New York, capitale economica del paese il cui multiculturalismo, in concomitanza con la diffusione di nuove e moderne forme d'intrattenimento popolare, costituisce l'*humus* ideale per l'affermarsi di una mentalità che porta gli abitanti a definire la propria identità in opposizione con quelle di vari gruppi culturali ed etnici. Gli immigrati provenienti dalla Cina, sbarcati a New York grazie al commercio marittimo, costituiscono uno dei casi più rappresentativi. A un certo grado di assimilazione nel tessuto sociale della città, passante per l'adozione di nomi americani o ispanici e per matrimoni cross-razziali con minoranze bianche come quella irlandese, corrisponde in questo periodo una decisa spettacolarizzazione dell'immagine cinese ad uso del pubblico in prevalenza bianco della stampa popolare (la cosiddetta *penny press*), di teatri come il Bowery e di impresari dello *show-business* come il celebre P. T. Barnum. Lo spettacolo dell'Oriente offerto da questo tipo di rappresentazioni popolari è smaccatamente sensazionalistico, contribuendo a saldare agli occhi del pubblico le immagini di deformità fisica tipiche dei *freak show* popolari all'epoca con l'esibizione della diversità culturale e razziale incarnata dagli immigrati cinesi.²⁶

Ma il razzismo di questi spettacoli non è che l'anticamera – in confronto pacifica – di quanto avviene durante la Ricostruzione, quando il sentimento antiasiativo divampa traducendosi in una serie di leggi volte a limitare l'immigrazione dalla Cina e poi progressivamente da quasi tutti gli altri paesi dell'Asia orientale. La cultura popolare contribuisce a esacerbare la tensione con una vasta produzione di immagini denigratorie che accolgono e arricchiscono gli stereotipi in voga tra la popolazione. La storia dell'orientalismo in America subisce un'ulteriore slittamento, che da moda commerciale ne fa la fonte di un repertorio di immagini, credenze e attitudini destinate a svolgere per decenni un ruolo tristemente efficace nel legittimare lo sfruttamento, l'emarginazione e non di rado l'esclusione degli immigrati provenienti dall'Estremo Oriente. Se New York costituisce il centro della voga commerciale orientalista, sarà invece soprattutto la West Coast, in particolare la California, il teatro dell'elaborazione di questi atteggiamenti xenofobi, che vanno sotto l'etichetta storica di "Pericolo giallo" (*Yellow Peril*) e di cui i Cinesi sono ancora una volta i primi a fare le spese.

Dopo la sconfitta nella Guerra dell'oppio (1839-1860) la Cina si ritrova notevolmente impoverita, tanto da guadagnarsi il nomignolo di *dongya bingfu*, il "malato dell'Asia dell'Est". Per sfuggire alla miseria inizia così un importante processo di emigrazione verso Occidente. Molti Cinesi scelgono di tentare la fortuna in America, attirati dall'entusiasmo per la corsa all'oro in California. E per l'economia californiana la presenza di una forza-lavoro povera e alla disperata

26 Ivi, pp. 117-130

ricerca di opportunità si rivela una benedizione. Negare la cittadinanza agli immigrati cinesi, disposti a lavorare per salari molto più bassi di quelli accettati dalla classe lavoratrice bianca, consente alle élite economiche di imporre condizioni di lavoro inammissibili dai parametri imposti nel nuovo stato americano, garantendosi le risorse umane necessarie a sostenere la straordinaria crescita economica della regione.²⁷ Dopo essere stati inizialmente accolti come una vera e propria manna dal cielo, la percezione dei lavoratori cinesi inizia però gradualmente a cambiare con la loro acquisizione di grosse fette del settore minerario. Dando voce alla paura di un intensificarsi della presenza economica cinese, nel 1852 il governatore della California John Bigler compie quello che è considerabile il primo atto ufficiale di discriminazione verso immigrati asiatici in America, dipingendoli pubblicamente come infidi, inassimilabili in virtù della loro eterna fedeltà al paese di provenienza, vicini allo stereotipo disumano e indecifrabile del *coolie* (uomo di fatica) che ruba il lavoro agli operai bianchi. Negli anni Sessanta la tensione non fa che aumentare, con l'ingresso degli immigrati cinesi nel settore ferroviario e in generale con una notevole espansione del loro spettro di ruoli occupazionali, paradossalmente stimolato dalle associazioni xenofobe che facendo pressione per ottenere il loro licenziamento favoriscono la nascita di imprese a conduzione cinese. Il risentimento che questo genera nell'America bianca ne fa i capri espiatori ideali per la depressione economica che colpisce il paese nel decennio successivo. La paura di quella che viene sempre più dipinta come un'invasione del mercato del lavoro da parte degli operai cinesi si salda nell'immaginazione popolare con credenze razziste e timori legati alla *miscegenation*, cioè la "contaminazione" genetica derivante dall'incontro sessuale fra razze diverse. Il risultato è la nascita di narrazioni che inquadrano la presenza cinese in America nei termini di uno *Yellow Peril*, espressione che dall'originaria valenza europea (fondata su antiche paure di un'invasione orientale risalenti ai tempi di Gengis Khan) viene a esprimere quelle legate all'incontro dell'America bianca con l'Estremo Oriente come concorrente economico e Altro razziale. I Cinesi vengono di volta in volta dipinti come biologicamente diversi (lo prova l'inumana capacità di affrontare lavori massacranti); privi di moralità (nella doppia accezione maschile/femminile del consumo d'oppio e della prostituzione); e infine come creature costitutivamente deboli, infantili e incapaci di rispondere alla violenza, il che rischia di farne le vittime di un atteggiamento paternalista anche fra i loro difensori.²⁸

La storia della discriminazione cinese in America, cui si lega senza particolare soluzione di continuità quella dell'intera categoria etnica degli *asian*, può essere inquadrata in diversi modi. Essa ha innanzitutto un importante aspetto legislativo, venendo sanzionata e ufficializzata da una serie di

27 Park J., op. cit., p. 39

28 Wong, Eugene Franklin, *On Visual Media Racism: Asians in the American Motion Pictures (The Asian Experience in North America)*, New York: Ayer Company Publishers, pp. 11-14

atti legali che mirano a impedire o limitare la presenza asiatica nel paese e che in varie forme si prolungheranno fino a tutta la prima metà del Novecento. È sufficiente una rapida disamina per rendersi conto dell'energia dedicata alla regolamentazione della questione migratoria e dello status degli abitanti di origine asiatica nel paese: si comincia nel 1875 con il Page Act, che proibisce l'ingresso in America a donne cinesi, giapponesi o mongole; nominalmente per combattere la piaga della prostituzione orientale, di fatto allo scopo di mantenere la popolazione sino-americana segregata il più possibile maschile e incapace di riprodursi. Segue nel 1882 il Chinese Exclusion Act, che estende il divieto ai lavoratori cinesi diventando (e rimanendo ad oggi) l'unica legge mai approvata negli Stati Uniti per impedire l'immigrazione di un'intera categoria nazionale o etnica. Previsto inizialmente per una durata di dieci anni, l'Act viene ulteriormente irrigidito nel 1888 e poi prolungato di altri quattordici anni a partire dal 1892. Come detto questa storia legislativa sconfinava abbondantemente nel Novecento: il divieto d'immigrazione viene esteso nel 1917 agli abitanti dell'Asia Meridionale, mentre il Cable Act del 1922 decreta la revoca della cittadinanza americana per qualunque donna che decida di sposare uno straniero.²⁹

A questo punto bisogna aprire una parentesi. Al volgere del nuovo secolo, per ragioni che in parte chiarirò più avanti e che attengono al suo straordinario sviluppo industriale e militare, il Giappone si è nel frattempo sostituito alla Cina come principale interlocutore dello sguardo orientalista americano. Lo statuto di cui gode è particolare, un misto di ammirazione e timore non lontano da quello provato dalle élite fondatrici per la Cina di fine Settecento. Il Giappone è il paese asiatico più occidentalizzato, il che contribuisce certamente a farlo percepire come più "civile". Ma è anche la rampante potenza militare che dieci anni esatti dopo essersi imposta sulla Cina sconfigge inaspettatamente un importante paese europeo nella Guerra russo-giapponese del 1905, profilando nuovamente nell'immaginazione collettiva la possibilità di un'invasione da Est. In ogni caso, tutta l'occidentalizzazione del mondo non basta a cancellare il dato della differenza razziale, che si rivela di nuovo cruciale nel momento in cui tra fine Ottocento e primi del Novecento anche dal Giappone iniziano processi di emigrazione verso l'America. Perfettamente conscio delle difficoltà incontrate dai Cinesi negli Stati Uniti, e imputandone la colpa a una loro incapacità politica di proteggere gli interessi dei propri cittadini all'estero, il governo nipponico compie notevoli sforzi per evitare che i Giapponesi vengano confusi con gli altri immigrati asiatici. Resta storica ad esempio l'azione diplomatica intrapresa nel 1906 per opporsi alla segregazione degli studenti di origine giapponese, razzialmente assimilati agli altri "orientali". Proprio dimostrazioni di forza come questa contribuiscono però ancora una volta a cementare nella mentalità americana l'idea di un rapporto inscindibile fra gli immigrati giapponesi e la loro terra d'origine, che li renderebbe inassimilabili al

29 Park J., op. cit., p. 40

nuovo contesto nazionale, mentre la sovrapposizione fra vecchie ideologie razziste e moderne immagini della potenza giapponese li pongono in una luce se possibile ancor più allarmante dei Cinesi per quanto riguarda il pericolo rappresentato per i lavoratori bianchi. Per la sua incapacità o non disponibilità a riconoscere il carattere razziale della discriminazione, il governo giapponese non riesce a impedire che i suoi cittadini vadano incontro alle stesse difficoltà affrontate dai Cinesi e da altri gruppi etnici provenienti dall'Estremo Oriente. Nel 1924 l'Immigration Law chiude la questione negando la cittadinanza a tutti gli Asiatici, compresi Giapponesi e Coreani, questi ultimi a seguito della sconfitta contro il Giappone scomparsi dalle mappe politiche americane e di fatto assimilati al paese conquistatore. Solo nel 1934, almeno fino ai nuovi sviluppi portati dalla Seconda guerra mondiale, il quadro è davvero completo con l'estensione dei divieti d'immigrazione agli abitanti delle Filippine.³⁰

La storia della discriminazione degli immigrati asiatici non è scritta soltanto in questa legislazione, ma anche in una ricca e variegata cultura popolare. Influenzati dai messaggi anti-cinesi e anti-asiatici diffusi dai giornali, a loro volta rispondenti agli impulsi governativi in direzione di una limitazione dei flussi migratori dall'Asia orientale, letteratura e cinema svolgono un'azione concomitante nel raccogliere e definire sul piano simbolico gli atteggiamenti xenofobi e razzisti che sfociano in quelle leggi. Giunto sulla scena pochi anni dopo l'approvazione del Chinese Exclusion Act, il cinema accoglie immediatamente l'atmosfera tesa del periodo. Già negli anni Novanta dell'Ottocento e nel primo decennio del Novecento film come *Chinese Laundry Scene* (1894) o *The Terrible Kids* (1906) riproducono con dovizia di particolari gli stereotipi denigratori che popolano le vignette satiriche a sfondo razzista dei quotidiani. Abbondano anche i film ambientati nelle Chinatown, le quali, sorte per un misto di segregazione razziale e senso comunitario degli immigrati cinesi, in questo periodo diventano una popolare meta turistica che promette il brivido di un'atmosfera di pericolo e mistero orientali. Negli anni Dieci la letteratura rincara la dose con testi come il tristemente famoso *The Unparalleled Invasion* (1914), in cui Jack London prescrive lo sterminio del popolo cinese come unica possibile soluzione al sovrappopolamento della Cina e ad una conseguente invasione migratoria a danno dei paesi occidentali. Gli farà eco un decennio più tardi Philip Francis Nowlan in *Armageddon 2419 AD* (1928) dove il genocidio è la risposta a un'aggressione di stampo militare. L'inizio degli anni Dieci tiene anche a battesimo la più iconica incarnazione delle fobie legate al Pericolo giallo: il personaggio del mandarino Fu Manchu, genio malefico nato dalla penna dello scrittore britannico Sax Rohmer nel 1913. La grande popolarità di questa figura letteraria la farà presto approdare al cinema, ma non prima che la sua influenza abbia generato già nello stesso decennio copie-carbone di *villain* dagli occhi a mandorla come Long Sin e

30 Wong E. F., op. cit., pp. 20-28

Wu Fang, protagonisti di celebri *serial* dove vengono ovviamente interpretati da attori caucasici in *yellowface*. Quest'ultima pratica intanto segna la quasi totale esclusione dal firmamento hollywoodiano di interpreti di origini asiatiche. Le due principali eccezioni fra gli anni Dieci e Trenta – la sino-americana Anna May Wong e il giapponese Sessue Hayakawa – devono quasi sempre accontentarsi di parti di secondo piano, oscillanti fra le opposte trappole di una demonizzazione in ruoli da *Dragon Lady*/malvagio seduttore (che spesso si concludono con la morte in omaggio alle leggi anti-*miscegenation*) o all'opposto dalle caratteristiche infantili, remissive, asessuate.³¹

Il periodo di isolazionismo seguito alla fine della Prima guerra mondiale è stato interpretato come possibile causa della nuova fascinazione per i temi esotici legati alla Cina nel cinema degli anni Venti e Trenta. Pur non scomparendo, gli stereotipi culturali si arricchiscono in questo periodo di qualche valenza positiva, attribuibile in parti uguali al progressivo allentamento delle tensioni sociali seguito alle leggi anti-immigrazione, alla maggior centralità del Giappone nelle paure collettive americane, e al lento processo di avvicinamento fra Usa e Cina che tra alterne fortune durerà fino all'ascesa di Mao nel 1949. Le rappresentazioni della Cina oscillano così vertiginosamente fra gli stereotipi da Pericolo giallo del popolare ciclo di Fu Manchu e ritratti familiari a tutto tondo come *The Good Earth* (MGM, 1937), passando per l'ambigua fascinazione che pervade *Shanghai Express* (Paramount, 1932). C'è perfino spazio per eroi orientali come il paffuto e bonario Charlie Chan, detective cinese-hawaiano di Honolulu, creato da Earl Derr Biggers nel 1925 e passato con enorme successo al cinema. Sulla sua scia Hollywood licenzia personaggi come la spia Mr. Moto e l'investigatore James Lee Wong, che secondo Elizabeth Rawitsch rappresentano un tentativo di traslare nel contesto americano il topos del detective *outsider*, dal fascino distintamente esotico, esemplificato dal personaggio del belga Poirot nei racconti di Agatha Christie. Se figure di questo tipo sono chiaramente sintomo di una certa maggior apertura verso l'*asian-american*, proprio la loro storia editoriale prova l'estrema precarietà di queste nuove politiche rappresentative. Le origini rispettivamente giapponesi e cinesi di Moto e Wong diventano presto problematiche, le une negli anni antecedenti la Seconda guerra mondiale (che porta immediatamente alla cancellazione della serie cinematografica dedicata al personaggio), le altre all'indomani della Rivoluzione popolare. Soltanto il capostipite del filone, Charlie Chan, riesce a oltrepassare indenne questi sconvolgimenti. La sua doppia nazionalità e l'appartenenza a uno stato di recentissima ammissione come le Hawaii lo fanno percepire come una figura internazionale piuttosto che come un corpo estraneo annidato nella società, un esploratore - tramite le

31 Colet, Cristina, "Pericolo giallo. 'Musi gialli nel mirino della letteratura e cinematografia angloamericana'", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 3, marzo 2013, p. 74

ambientazioni esotiche delle sue avventure in giro per il mondo - dei confini della potenza globale americana.³²

1.3.2) Ancora Estremo Oriente. Il tecno-orientalismo

C'è un ultimo tema da trattare per chiarire il quadro della presenza dell'Estremo Oriente nella cultura statunitense. Si tratta del cosiddetto tecno-orientalismo, che potremmo definire come la tendenza allarmistica e paranoica a tracciare collegamenti fra l'"idea dell'Oriente" e i processi storici legati allo sviluppo scientifico/tecnologico. Protagonista incontrastato (ma non isolato) di questa variante dell'orientalismo americano è un paese asiatico in particolare: il Giappone. Coniato nel 1995 da Kevin Robins e David Morley, il termine nasce per descrivere le paure americane legate all'ascesa del Giappone durante gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, decenni in cui si afferma come la seconda potenza economica mondiale e paese di assoluta avanguardia in campo tecnologico. Queste paure legate alla messa a repentaglio del primato economico americano, che sembra implicare un attacco all'identità stessa del paese nel momento in cui i colossi giapponesi iniziano ad acquisire marchi prestigiosi e caratterizzanti per la storia nazionale, non rappresentano un precedente assoluto. Piuttosto è corretto vederle come la versione contemporanea di un sentimento con radici storiche profonde, che già a più riprese aveva portato in passato a temere il confronto con un Oriente tecnologicamente avanzato.³³ Passaggio non scontato, che genera un paradosso o un capovolgimento all'interno della formulazione dell'orientalismo proposta da Said e dai suoi sostenitori. La mentalità orientalista infatti, figlia di un'epoca coloniale caratterizzata dall'assoluta fiducia nella superiore modernità dell'Occidente, ha tradizionalmente considerato i popoli orientali come barbarici, arretrati, vittime di un'immobilità culturale che solo la dominazione occidentale poteva sperare di redimere.

Whereas orientalism, as a strategy of representational containment, arrests Asia in traditional, and often premodern imagery, techno-orientalism presents a broader, dynamic, and often contradictory spectrum of images, constructed by the East and West alike, of an "Orient" undergoing rapid economic and cultural transformations. Techno-orientalism, like orientalism, places great emphasis on the project of modernity – cultures privilege modernity and fear losing their perceived "edge" over others.³⁴

32 Rawitsch, Elizabeth, "Charlie Chan's Multicolored Passport: Territorial Hawaii and Classical Hollywood's Transnational 'Foreign' Detective", in Cooper A. e Meeuf R., op. cit., pp. 57-62

33 Robins K. e Morley D., op. cit., p. 154

34 Roth, David S., Huang, Betsy e Niu, Greta A. (a cura di), *Techno-Orientalism: Imagining Asia in Speculative Fiction, History and Media*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2015, p. 3

L'eventualità che un paese orientale arrivi a insidiare il "nostro" primato scientifico, tecnologico o militare è del tutto incompatibile con la visione gerarchica e polarizzata dell'orientalismo. Eppure è proprio quello che succede al Giappone durante l'era Meiji (1868-1912), quando attraversa una fase di prodigioso sviluppo guidata dalla precisa volontà di mettersi alla pari con le moderne potenze occidentali. Il risultato, dal punto di vista di queste ultime, è il profilarsi di una visione che applicando retrospettivamente il termine di Robins e Morley può a ben diritto essere definita già tecno-orientalista. L'ammirazione per la capacità del Giappone di sottrarsi al limbo di arretratezza in cui la cultura occidentale lo confinava in quanto parte dell'"immutabile" Oriente sconfinava nella paura che questo sviluppo possa tradursi in politiche aggressive simili a quelle delle stesse potenze occidentali che prende a modello. Quest'ansia tecno-orientalista può dunque essere considerata una vecchia/nuova variante del Pericolo giallo. Vecchia perché a far paura, come in tempi antichi, è soprattutto lo spettro di un'invasione di stampo militare (non a caso un tema ricorrente nella letteratura *perilist*). Nuova perché legata al volto spaventoso della modernità industriale, la cui ricezione nel mondo euroamericano è sempre stata caratterizzata da un misto di euforia e timore per i suoi effetti alienanti e disumanizzanti. Il tecno-orientalismo declina questo timore in una chiave spiccatamente xenofoba, identificandolo con l'Altro razziale ed arrivando così a esorcizzarlo tramite la demonizzazione di quest'ultimo.

Nel contesto americano multietnico, segnato come abbiamo visto dal conflitto tra popolazione bianca e immigrati asiatici, la creazione dei presupposti culturali di un atteggiamento tecno-orientalista inizia in verità ancor prima che il Giappone si riveli come nuova grande potenza asiatica. Già nella seconda metà dell'Ottocento la percezione americana dei lavoratori provenienti dalla Cina passa in gran parte proprio per una tematizzazione della loro "inassimilabile" differenza etnica in termini che li associano negativamente al moderno-tecnologico. La loro collocazione nell'ambito di settori simbolo della modernità come quello ferroviario sfocia nel discorso pubblico in una tendenza a far convergere su di loro credenze razziste e diffidenza verso il vertiginoso sviluppo industriale in atto. Fin dall'inizio, quando rappresentano la soluzione alla scarsità di forza lavoro bianca, "le loro abilità tecniche furono sia lodate sia minimizzate"³⁵ in nome di una supposta naturale capacità di sopportare fatiche disumane; la capacità, cioè, di una macchina. Come ogni stereotipo razziale anche quello cinese annovera quindi tra le proprie caratteristiche qualità positive che sottendono un doppiofondo dispregiativo. In questo caso, la capacità tecnica di destreggiarsi nei compiti richiesti dal lavoro nei nuovi settori industriali e la disponibilità a sottoporsi a turni massacranti (dettata dal bisogno e scambiata per insensibilità alla fatica) vanno a comporre l'immagine del *coolie* come automa indecifrabile, che se da una parte fa da beneplacito al suo

35 Roth D., Huang B. e Niu G., op. cit., p. 10

sfruttamento inaugurando una “visione del corpo asiatico alla stregua di una tecnologia sacrificabile”³⁶, dall’altra costituisce un’arma facilmente impugnabile contro di lui nel momento in cui la sua presenza inizia a risultare problematica. Pubblicazioni sulla differenza biologica fra Cinesi e bianchi americani affollano il discorso pubblico negli anni intorno all’approvazione delle leggi contro l’immigrazione, ammantandone la xenofobia di un carattere quasi luddista. Nella sua campagna per estendere il Chinese Exclusion Act del 1882, ad esempio, l’American Federation of Labour pubblica lo scritto *Some Reasons for Chinese Exclusion, Meat vs. Rice, American Manhood against Asiatic Coolism: Which Shall Survive?* (1902). Qui la supposta maggior capacità di resistenza fisica del corpo maschile asiatico a confronto con quello anglosassone è presentata come una minaccia per i valori culturali “autentici” rappresentati da quest’ultimo, che rischia di venire soppiantato dai lavoratori impassibili e disumani provenienti dall’Estremo Oriente. Simili manifestazioni di razzismo sono comuni soprattutto in California, dove la presenza asiatica è storicamente più importante e che al volgere del secolo si percepisce come l’ultimo avamposto della Frontiera americana, in cui ancora sopravvivono valori pionieristici legati a “certe libertà fisiche, economiche e legali”³⁷. I nativisti bianchi hanno buon gioco nel ritrarre i Cinesi come incarnazioni di una tecnologizzazione incipiente che si oppone ai ricordi della Frontiera e minaccia l’esistenza della *working class* bianca.

Se anche per il tecno-orientalismo l’immigrazione cinese rappresenta il primo laboratorio di elaborazione di stereotipi e credenze popolari, è sulla scena internazionale che Estremo Oriente e tecnologia si saldano minacciosamente e definitivamente agli occhi dell’America. L’evento scatenante è l’inaspettata vittoria del Sol Levante nella guerra russo-giapponese del 1904-1905, che lascia una fortissima impressione nel mondo occidentale. Questo non soltanto per la risolutezza delle strategie militari - il Giappone attacca Port Arthur due giorni dopo aver rescisso i legami diplomatici con la Russia e due giorni prima di dichiararle ufficialmente guerra – ma anche e soprattutto per la sua innovativa dimensione tecnologica. A partire dall’uso ultrapubblicizzato dei siluri, la Guerra russo-giapponese mette in campo per prima tutta una serie di nuove tecnologie belliche che anticipano gli orrori della Prima guerra mondiale. Non ultime le telecomunicazioni, che oltre a stupire per il loro utilizzo militare consentono ai media occidentali di trasmettere una guerra al pubblico a casa come mai successo in precedenza. Fra informazioni attendibili e sensazionalismo, i reportage portano il conflitto così addentro all’immaginario collettivo che nel giro di poco tempo la sua iconografia popola drammi teatrali e perfino pubblicità di marche di cioccolato. Il Giappone stesso è ben attento a orchestrare la ricezione propria e della guerra in corso in Occidente,

36 Ibid.

37 Park J., op. cit., p. 39

censurando le notizie più compromettenti e proponendo ai giornali americani editoriali che dipingono lo sforzo bellico giapponese come allineato alle politiche degli Stati Uniti. Queste precauzioni gli consentono di cementare agli occhi del mondo euroamericano la propria immagine di potenza asiatica occidentalizzata, titolare di un rispetto e di un prestigio militare incomparabili fra i paesi dell'Estremo Oriente. Ma non riescono a stornare del tutto l'apprensione causata da un'ascesa così repentina, specie quando accompagnata al precedente inaudito della sconfitta di un paese europeo da parte di un impero orientale.

In America l'entusiasmo per la vittoria giapponese, pur largamente celebrata come significativa per gli interessi del paese, è stemperato dalle implicazioni che essa porta con sé riguardo le gerarchie razziali, l'ambigua valenza assunta dalle nuove tecnologie e l'inquietudine provocata da questo nuovo volto aggressivo e imperialista dell'Oriente (una contraddizione in termini). L'America nera, compresi suoi esponenti illustri come il sociologo William Du Bois, saluta l'esito della guerra come una stoccata decisiva alla supremazia bianca, mostrando come in quegli anni, segnati da un rigoglio di idee nativiste e reazionarie, le minoranze etniche oggetto di razzismo siano sensibili alle rispettive difficoltà e conquiste. Agli occhi della maggioranza bianca del paese, che proprio allora inizia a consolidare la sua identità di potenza imperialista moderna, il cortocircuito culturale di vedere gli ultimi letali ritrovati della tecnologia bellica nelle mani di un paese asiatico si fonde con queste paure razziali nel delineare l'incubo di un'espansione giapponese inarrestabile, capace forse di insidiare un giorno gli stessi Stati Uniti. Un incubo che in pochi anni assume precisi connotati strategico-militari con la formulazione di War Plan Orange (1907), il piano di contrattacco da mettere in pratica in quest'eventualità, disegnato col fine ultimo di ottenere la completa distruzione dell'avversario. Pur subendo negli anni continue modifiche, War Plan Orange contiene già nelle sue linee generali la strategia che sarà impiegata contro il Giappone durante la Seconda guerra mondiale.

Nei primi anni del Novecento il "sublime dell'invasione giapponese" si sovrappone e in certo modo sopravanza l'immigrazione cinese come principale incarnazione del Pericolo giallo. Le paure dell'America vittoriano/edoardiana sull'indebolimento dell'egemonia bianca, riassunte dal presidente Theodore Roosevelt nella popolare espressione "suicidio di razza", sembrano trovare spaventosa conferma nella presenza internazionale dell'ombra dell'imperialismo giapponese. Gli stereotipi che già caratterizzavano i *coolie* come macchine semiumane tornano buoni per la stampa che ne descrive l'avanzata, a partire dalla difficile e sanguinosa presa di Port Arthur, dove l'apparente impassibilità con cui migliaia di Giapponesi hanno sacrificato la propria vita per l'obiettivo assume un carattere di inquietante meccanicità. La cultura popolare fa come al solito la sua parte, coi già citati romanzi sull'invasione orientale dell'America e con film come *The*

Japanese Invasion (1909). Lo stesso Fu Manchu, pur caratterizzato come cinese, col suo mix di paramenti tradizionali e genio ipertecnologico rappresenta forse il volto più eloquente della contraddittoria formula tecno-orientalista, nata dal contrasto fra una tradizione di pensiero che congela l'Oriente in un passato premoderno e gli sconvolgimenti storici che portano a considerarlo simbolo dei lati spaventosi e deteriori della modernità. A partire dagli anni Venti il boom dell'intrattenimento radiofonico porta temi orientalisti nei salotti di milioni di americani, con programmi avventurosi ambientati in terre esotiche che riaffermano la superiorità razziale e tecnologica statunitense. Questo tipo di trasmissioni accompagnano stabilmente il pubblico americano fino a trovare il loro picco negli anni della Seconda guerra mondiale, quando l'80% delle case arriva a possedere un apparecchio radio.³⁸ Esse contribuiscono a esorcizzare le paure tecno-orientaliste riemerse bruscamente il 7 dicembre 1941, quando l'attacco a Pearl Harbor sembra materializzare l'incubo a lungo covato di una nuova Port Arthur, i cui soldati-automi trovano presto un temibile equivalente nei piloti kamikaze. Anche in seguito, quando su carta America e Giappone sono ormai nazioni amiche, la percezione di quest'ultimo nei termini paranoici del tecno-orientalismo non svanisce, ma trova anzi nuova linfa nella competizione economica fra i due paesi causata dallo straordinario sviluppo giapponese a partire dal dopoguerra. Ancora una volta il cinema contribuirà a visualizzare queste ansie tecnofobiche e razziste, complicate dai processi di globalizzazione che rendono sempre più sfumati i confini etnici e nazionali, e che trovano rappresentazione nelle megalopoli postmoderne del cyberpunk e del neo-noir. Perfino oggi, con le schermaglie diplomatiche fra Usa e Corea del Nord e l'ascesa economica della Cina continuamente protagoniste dei notiziari, la tendenza a conferire un volto asiatico a un futuro dai tratti incerti non sembra destinato ad abbandonare la sensibilità occidentale.

1.3.3) Il Medio Oriente nella cultura americana

Rispetto ai rapporti con l'Estremo Oriente, legati alle politiche imperialiste e complicati già molto presto dai processi di immigrazione asiatica negli Stati Uniti, la percezione americana del Medio Oriente risulta per lungo tempo assai più indiretta e mediata. Come notato da Said, la presenza occidentale preponderante nel cosiddetto Levante (il mondo arabo-musulmano) è storicamente quella inglese e francese, mentre gli Usa arrivano a rivestire un'influenza simile solo dopo la Seconda guerra mondiale. Anche da un punto di vista della presenza etnica dell'elemento arabo nella società americana, la sua rilevanza non è assolutamente paragonabile a quella rivestita dalle migrazioni che in varie ondate portano oltrepacifico Cinesi, Filippini, Giapponesi e Coreani. I primi

³⁸ Crum, Jason, "'Out of the Glamorous, Mystic East': Techno-Orientalism in Early Twentieth-Century U.S. Radio Broadcasting", in Roth D., Huang B. e Niu G., op. cit., pp. 40-42

immigrati arabi giungono in America solo fra gli anni Novanta dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale, ma anche in questo caso si tratta di cristiani provenienti da Siria e Libano³⁹, non incasellabili negli stereotipi presenti nel paese sui "maomettani". Questa scarsità di contatti fa sì che prima della Seconda guerra mondiale l'immagine americana del Medio Oriente prenda forma soprattutto attraverso la mediazione di due elementi. Da un lato la cultura popolare, nutrita da alcuni celebri resoconti di viaggio e dall'esperienza di quei missionari e diplomatici che per anni sono gli unici Americani a godere di una frequentazione diretta del mondo arabo. Dall'altro, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, la nascita di una nuova cultura dei consumi, alla cui diffusione l'attrattiva esotica esercitata da iconografia e atmosfere mediorientali contribuisce in modo determinante.

Al fulcro della percezione storica del Medio Oriente in America c'è sicuramente una forte componente religiosa, riconducibile a quello spirito puritano che costituisce uno dei tratti culturali archetipici del paese. I fondatori del "nuovo Israele americano di Dio" portano con sé dall'Europa nella baia del Massachusetts una profonda passione per la Terra Santa e un'altrettanto profonda ambivalenza verso i popoli musulmani ed ebrei che la abitano. Nel 1776 alla nascita degli Stati Uniti la situazione non è cambiata di molto. Gli Americani conoscono il Medio Oriente in maniera assai indiretta essenzialmente attraverso due fonti, la *King James Bible* e stralci delle *Mille e Una Notte*. E in generale ne diffidano, soprattutto del mondo arabo, che rispetto a quello ebraico unisce alla componente religiosa il potere secolare di "sultani e sceicchi dalla Turchia al Marocco". Circolano numerose biografie del profeta Maometto, dipinto come impostore e diffusore di un falso culto affermatosi con la violenza facendo scegliere ai fedeli tra conversione e morte. Idea perfettamente in linea coi connotati classici del dispotismo orientale, che offende profondamente la sensibilità democratica dei rivoluzionari americani.⁴⁰

Ancora per tutto il XIX secolo gli stereotipi sul Medio Oriente non fanno che moltiplicarsi. Ai resoconti di missionari, mercanti e turisti in pellegrinaggio in Terra Santa si somma la profonda impressione lasciata nell'opinione pubblica da tre decenni di sporadica guerra marittima contro i pirati barbareschi, che contribuiscono a diffonderne un'immagine di brutalità e inciviltà. Intanto la componente religiosa condiziona in modo determinante la ricezione di episodi come la ribellione greca contro i Turchi del 1821, che il popolare *North American Review* bolla una guerra "della Croce contro la Mezzaluna" dando alle credenze occidentali sull'arretratezza del mondo musulmano un distinto sapore di retorica crociata. Lo stesso spirito, stimolato in questi anni dall'azione di importanti predicatori in terra ottomana come Grey Otis Dwight, ancora nel 1858

39 Rosenblatt, Naomi, "Orientalism in American Popular Culture", *Penn History Review*, Vol. 16, maggio 2009, p. 54

40 Little, Douglas, *American Orientalism: The United States and the Middle East Since 1945*, Londra e New York: I. B. Tauris Publishers, 2002, pp. 11, 12

accompagna il viaggio da Alessandria a Jaffa del console Edwin De Leon, incaricato da Washington di perorare la causa dei missionari americani nel paese contro le rappresaglie arabe. Questa componente religiosa si somma ad argomenti di stampo razziale in un ritratto “orientalizzante” di Musulmani ed Ebrei, dipinti da giornali, sermoni e conferenze pubbliche come decadenti e dispotici. La cultura popolare nutre in vario modo questi stereotipi, dalle edizioni illustrate delle *Mille e Una Notte* ai ritratti poco lusinghieri del mondo islamico offerti da autori come Washington Irving in *Mahomet and His Successors* (1850), fino a pittori come Minor Kellogg e Edward Troye o il ritrattista Frederick Arthur Bridgman, allievo del capofila della scuola orientalista francese Jean-Léon Gérôme⁴¹ da cui mutua la preferenza per soggetti mediorientali dalla forte carica sensuale. Ancor più rilevante l’influenza culturale dei cosiddetti *travelogue*, i resoconti di viaggio di missionari, diplomatici, turisti e pellegrini di ritorno dalla Terra Santa, popolarissimi a partire dagli anni Trenta dell’Ottocento. Il più celebre resta senz’altro *The Innocents Abroad* (1869) di Mark Twain, bestseller la cui ironia dissacrante e perfino parodistica non gli impedisce di allinearsi almeno in parte al sensazionalismo delle narrazioni contemporanee che ridicolizza, impegnate a fornire dettagli utili ai viaggiatori che a loro rischio e pericolo desiderassero avventurarsi in quelle regioni. I *travelogue* stupiscono i lettori con descrizioni ricche di pathos e fervore cristiano, che contrastano la grandiosità delle rovine antiche e dei paesaggi biblici del Levante col loro essere in mano a popoli arretrati e miscredenti. Naturalmente nessuno di questi pregiudizi è sufficiente a impedire agli Stati Uniti di cercare di stabilire contatti economici col Medio Oriente, cosa che succede soprattutto a partire dagli anni Settanta dell’Ottocento (quelli della cosiddetta *Gilded Age*). In particolare, fra le molte forme di commercio che li legano in questo periodo, gli imprenditori americani comprano quasi metà del raccolto annuo di papavero d’oppio turco per rivenderlo in Cina, arricchendo pian piano l’immagine americana dell’Oriente di una duratura associazione fra oppio e mondo ottomano.

Nonostante la presenza di una forte componente antisemita nell’America di quegli anni, va detto che ancora una volta gli Ebrei rappresentano un capitolo a sè, a causa del senso di comunanza religiosa che una parte del paese prova da sempre nei confronti del Popolo eletto. Il Risveglio evangelico che fra XVIII e XIX secolo scuote il mondo protestante, nella sua interpretazione del Libro della Rivelazione, ritiene che il Millennio giungerà al ritorno degli Ebrei in Terra Santa. Anche per questo tanti Americani vi si recano in pellegrinaggio, e non è infrequente che la condanna del mondo arabo-musulmano nella cultura popolare si accompagni a espressioni di solidarietà nei confronti del popolo ebraico, percepito come legittimo abitante di quelle regioni per diritto divino. Già negli ultimi decenni dell’Ottocento sorgono in America i primi movimenti

41 La prima edizione di *Orientalismo* di Said recava in copertina il suo *Incantatore di serpenti* (1879).

riconducibili al Sionismo, che per la fine della Prima guerra mondiale sarà ormai una causa largamente attestata sulle due sponde dell'Atlantico, destinata (nonostante frequenti rigurgiti di nativismo antisemita) a prendere sempre più piede negli anni che precedono il genocidio nazista.

L'arrivo del Novecento non segna invece particolari inversioni di tendenza nella percezione americana del mondo arabo. La predisposizione al dispotismo che si ritiene culturalmente e biologicamente inscritta in quei popoli fa sì che le rivolte scoppiate nell'Iran dello Scià (1906) e in Turchia (1908) per ottenere governi costituzionali siano accolte con un certo scetticismo dai giornali. La cultura popolare che rafforza questo genere di stereotipi si arricchisce dei contributi di una vasta produzione cinematografica e del successo di nuovi resoconti di esperienze in Medio Oriente, primo fra tutti quel *Rivolta nel deserto* (1927) - versione abbreviata dell'imponente *I sette pilastri della saggezza* (1926) - che contribuisce a catapultare nella leggenda il suo autore T. E. Lawrence nei panni beduini di "Lawrence d'Arabia". Particolare importanza nella trasmissione di nozioni sul Medio Oriente è rivestita anche da magazine come *National Geographic*, che alla fine degli anni Venti diventa per le classi medie d'America fra le principali fonti di conoscenza sul mondo al di fuori dei confini nazionali. Alcuni suoi celebri editoriali enfatizzano il carattere di antica grandezza perduta di Egitto e mondo arabo; dipingono quest'ultimo come "unito da razza, lingua e religione", elidendone la diversità politica e culturale; e celebrano imprese coloniali brutali come la mussoliniana campagna di Libia, minimizzandone gli aspetti di violenza in nome del supposto valore civilizzatore che dovrebbe rivestire per quel popolo l'annessione a un paese dell'Occidente moderno. In un certo senso le riviste come *NG* ereditano la funzione svolta nel secolo precedente dai resoconti di viaggio. Esse contribuiscono a tramandare nella cultura americana alcuni tratti caratteristici della mentalità imperialista europea, giusto in tempo perchè la Seconda guerra mondiale segni il cambio della guardia fra Stati Uniti e nazioni come Francia e Inghilterra per il primato occidentale in quelle regioni.⁴²⁴³

Film e magazine però ci riportano anche all'altro grande aspetto della presenza del Medio Oriente nella cultura americana: il suo *appeal* commerciale, che fra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento ne fa un elemento cruciale nell'affermarsi di una nuova cultura dei consumi. Se questo può sembrare in contraddizione con l'idea fin qui riportata della percezione del mondo arabo negli Stati Uniti, è importante ricordare che questa percezione, pur certamente segnata da tratti dispregiativi, in realtà è sempre fondamentalmente ambigua. Il giudizio negativo che la cultura americana riserva al Medio Oriente risulta inscindibile e in qualche modo addirittura connaturato allo straordinario fascino che questo esercita su di essa; lo stesso apparente paradosso di cui parla

42 Little D., op. cit., pp. 17-19

43 Rosenblatt N., op. cit., p. 52-55

Said quando sottolinea l'importanza primaria dell'interesse culturale nella fondazione dell'atteggiamento orientalista. Il Medio Oriente è visto come un mondo dispotico, crudele, sensuale, *e proprio per questo* esercita una malia irresistibile. Non a caso a ben guardare una compresenza di attrazione e repulsione caratterizza quasi tutte le manifestazioni culturali popolari che abbiamo elencato in queste pagine. L'associazione degli Ottomani col commercio d'oppio, per esempio, li rende certamente deprecabili ma conferisce loro l'attrattiva di un'immaginario opulento e lussuoso. E per quanto i *travelogue* possano spendere pagine su pagine a inorridire di fronte a scene di povertà, dissoluzione morale e materiale, i loro resoconti sono invariabilmente accompagnati da illustrazioni di paesaggi da capogiro che lasciano i lettori in contemplazione dell'incanto misterioso di quelle terre lontane.

Seemingly contradictory stereotypes of the Middle East (...) (as mysterious, alluring and sumptuous, as well as barbaric, irrational and "inclined toward despotism"), which were created and developed by American economic and military interactions with the Orient, existed side-by-side in the American popular imagination.⁴⁴

Gli stereotipi americani sul Medio Oriente non si limitano quindi a decretarne la sostanziale condanna, ma fanno altrettanto se non di più per accendere l'interesse del pubblico intorno ad esso, espresso a partire dalla seconda metà del XIX secolo attraverso la lettura di resoconti di viaggio, la frequentazione di musei, gli spettacoli di lanterne magiche, l'allestimento di diorami nelle esposizioni, l'acquisto di cartoline e stereografie. Cosa ancor più importante, tutto ciò decreta la nascita di una precisa estetica popolare legata al mondo mediorientale, fatta di carovane e cammellieri, bazar e sceicchi, danze esotiche, *harem* e tessuti pregiati. Tale estetica caratterizza profondamente il momento di passaggio fra gli ultimi anni del secolo e i primi del successivo, la trasformazione cioè da un paese di piccole imprese e fattorie in un'economia industriale urbana segnata dalla società dei consumi. Essa diventa un prezioso strumento di *advertising* in un'epoca segnata dalle crisi di sovrapproduzione seguite al boom della Seconda rivoluzione industriale, quando l'offerta di prodotti è ormai tale da rischiare di superare la domanda. Mentre emergono anche i limiti dell'Imperialismo, che rendono difficile l'eventualità di conquistare nuovi mercati, l'unica soluzione che resta disponibile è un aumento dei consumi pro-capite. Proprio a questo scopo nascono nel tardo Ottocento i primi grandi centri commerciali, ai cui ideatori si pone però il difficile problema di stimolare l'aumento degli acquisti presso un pubblico non ancora abituato a indulgere in spese folli. Pronta risposta è l'ideazione di innovative campagne pubblicitarie pensate per abbassare le difese della clientela e suscitare modalità di acquisto impulsive, basate sull'ispirazione

44 Rosenblatt N., op. cit., p. 54

del momento più che sulla necessità o su un calcolo di costi e benefici. L'industria dell'*advertising* si sviluppa proprio in questo contesto, segnando il progressivo passaggio da modalità di marketing basate sulla parola a strategie comunicative che mettono in primo piano la dimensione dello stimolo visivo. L'idea è creare intorno ai prodotti un'ambientazione, un'atmosfera capace di trasportare la fantasia dell'acquirente e rendere attraente ai suoi occhi il contenuto del negozio. Fra le prime forme assunte da tali strategie di irretimento visivo c'è proprio quella legata all'estetica del Medio Oriente. Centri commerciali dall'apparenza ordinaria si trasformano in voluttuose *boutique* esotiche che immergono il cliente in un'atmosfera di sapore orientale. La tavolozza calda dei colori, le superfici arabesche, le raffigurazioni di luoghi classici dell'immaginario orientalista come oasi nel deserto o misteriosi *harem*: tutto partecipa a stimolare "fantasie sul viaggiare in luoghi esotici e indulgere in appetiti sensuali"⁴⁵ che sono il perfetto correlativo delle nuove tendenze "irrazionali" all'acquisto.

Proprio come vedremo che accade per il cinema negli anni Dieci, l'estetica orientale consente al nuovo trend consumista di prendere piede fra le classi medio-alte dell'America vittoriana, rassicurate dalla sua aura di raffinatezza che questi cambiamenti non comportino la negazione dei propri valori signorili in nome dell'abbandono a volgari espressioni di materialismo. Naturalmente l'Oriente offerto dai cataloghi dei negozi non ha nulla a che vedere con quello reale. Esso costituisce la risposta immaginifica - ma anche tangibile, e soprattutto ordinabile/acquistabile - a sogni e desideri dell'*upper-middle class*. In particolare delle donne, che in questo periodo si trovano ad attraversare importanti evoluzioni delle loro prerogative di genere, fra cui il rinnovato potere di acquisto (sottolineato tramite la frequentazione di raffinati negozi orientalisti) è sicuramente uno dei più vistosi. La moda a cavallo fra i due secoli si nutre spesso dell'estetica dell'Oriente, consentendo alle donne di evadere dalla rigidità di vestiario vittoriana in direzioni per quanto possibile più sensuali, e in generale di sperimentare stili sartoriali capaci di eludere le aspettative di genere, come pantaloni per le signore e *foulard* o perfino collane per gli uomini.⁴⁶ Anche l'associazione fra oppio e mondo arabo torna inaspettatamente preziosa negli anni di affermazione della società dei consumi, perché consente alla nascente industria del tabacco di pubblicizzarsi facendo proprio il fascino esotico dell'Oriente. Inizialmente le sigarette sono considerate un bene di lusso, in cui anche le classi alte indulgono raramente, ma quando ai primi del Novecento iniziano a essere prodotte in massa l'estetica mediorientale consente l'affermazione di nuove popolari marche, aiutando con la propria aura di raffinatezza a compensare il deprezzamento sociale di un consumo sempre meno esclusivo. I *brand* si danno nomi di città orientali, mettono al centro delle loro pubblicità gli stessi

45 Rosenblatt N., op. cit., p. 58

46 Ivi, p. 61

sultani e sceicchi con pipa in bocca protagonisti di tanta pittura orientalista, raffigurano sulle confezioni belle odalistiche o cammelli (uno di questi marchi – Camel appunto – ci accompagna ancora oggi con successo). Più di tutto, in un'epoca ancora ben lontana dal garantire la facilità di spostamenti a cui siamo abituati oggi, l'acquisto di beni materiali associati all'Oriente consente al pubblico di viaggiare con la fantasia, surrogando il sogno per quasi tutti impossibile di toccare con mano quegli orizzonti lontani. E forse nessun'altra manifestazione del consumo può competere, quanto a capacità di portare il sole caldo e irrealistico dell'Oriente nel cuore della metropoli moderna, con quelle prodotte nella fabbrica di sogni del cinema americano: Hollywood.

CAPITOLO 2. L'ORIENTALISMO A HOLLYWOOD

2.1) Alcuni caratteri dell'orientalismo hollywoodiano

Finora abbiamo cercato di capire in che modo sia stato interpretato storicamente il ruolo del pensiero orientalista nel mondo euroamericano, soffermandoci sul suo legame con gli sviluppi del cinema e sulla sua ricca tradizione negli Stati Uniti. In parte quindi sono già stati raccolti gli elementi che consentono di inquadrare la presenza dell'orientalismo nel cinema di Hollywood. Se è vero che la cultura popolare svolge una parte fondamentale nella diffusione di credenze e narrazioni intorno all'Oriente, e che il cinema eredita nel Novecento il posto di forma narrativa dominante appartenuto al romanzo, è evidente che Hollywood non possa non rivestire un'importanza centrale nella storia americana (e non) di questo fenomeno culturale. Fin dagli albori il cinema hollywoodiano si serve in vario modo dell'orientalismo, capitalizzando sull'interesse che i suoi temi suscitano nel pubblico e facendone un efficace strumento di organizzazione del materiale narrativo, visivo-scenografico e divistico. Al contempo la sua presenza contribuisce a mediare il delicato rapporto con gli organi regolatori e censori, interni ed esterni all'industria hollywoodiana, che continuamente interagiscono con la produzione cinematografica. Specie all'inizio, quando il cinema americano sta ancora definendo la propria configurazione industriale, il ricorso all'iconografia dell'Oriente lo aiuta a legittimarsi in vario modo agli occhi dell'opinione pubblica. Essa permette di ostentare le capacità "cronotopico-magiche" del nuovo medium, che così si allea idealmente con l'impresa scientifica e archeologica assumendo valore pedagogico. E nel contesto della nascita di una nuova cultura dei consumi, che lo vede in primo piano in quanto intrattenimento di massa, ancora l'Oriente interviene con la sua magia a propagandare la diffusione dalle sole classi lavoratrici a quelle medio-alte, conferendogli un'aura opulenta e sofisticata che si ritrova tanto nei film quanto nelle architetture di alcuni storici palazzi del cinema. Più di tutto però l'Oriente riveste valore agli occhi di Hollywood come straordinaria risorsa narrativa, che consente di mettere in scena avventure ambientate in mondi remoti e fantastici e di accendere la fantasia del pubblico con temi spesso pruriginosi e di carattere sessuale. In questo il cinema hollywoodiano si conferma una volta di più degno erede della letteratura del secolo precedente, con la sua tendenza a sublimare la rigidità altamente codificata dei costumi sociali ottocenteschi nella percezione dell'Oriente quale "luogo adatto per la ricerca di esperienze sessuali impossibili in Europa".⁴⁷ Per il cinema hollywoodiano questo atteggiamento di libertinismo orientalista rappresenta un'arma a doppio taglio. Da una parte esso assicura un efficace richiamo sul pubblico, garantito contro i censori

⁴⁷ Said E., op. cit., p. 202

dall'alibi di un "realismo" che - se in certe rappresentazioni fantastiche non può più essere quello legittimato e scientifico della letteratura coloniale europea - resta perlomeno quello di una percezione largamente condivisa dell'Oriente come luogo di decadenza e dissoluzione morale. Dall'altra come sappiamo fornisce a chi critica Hollywood la perfetta cornice simbolica attraverso cui additarla come corruttrice dei costumi e depositaria degli stessi disvalori orientali.

Da un punto di vista narrativo la presenza dell'orientalismo nel cinema hollywoodiano risulta piuttosto trasversale e capace di affacciarsi in molti generi, nonostante alcuni, come avventura, melodramma, epica storico-biblica e film bellico, siano più predisposti di altri ad accoglierne la simbologia e le implicazioni culturali. C'è perfino chi ha ipotizzato che sia possibile isolare interi generi esclusivamente improntati a tematiche orientaliste, come John C. Eisele che nel suo studio sui film di ambientazione mediorientale giunge a proporre di riunire la vasta produzione hollywoodiana dedicata a seducenti sceicchi, Mille e Una Notte, avventure nella Legione straniera e più tardi terrorismo islamico sotto un'unica etichetta di genere: l'"eastern".⁴⁸ Che la si ritenga valida o che si preferisca accorpate di volta in volta questi filoni a generi come il melodramma, il fantasy, lo *swashbuckler* o il bellico, quel che resta indubbio è l'altissimo tasso di variazioni su tematiche orientaliste, informato dalle modalità di codificazione narrativa di Hollywood e dalla sua capacità di fare da cartina di tornasole per sviluppi storici e sociali. A costo di sottolineare l'ovvio bisogna ricordare che il cinema hollywoodiano, per quanto spesso faccia di tutto per stornare l'idea di essere qualcosa di diverso da semplice intrattenimento, accompagna, rispecchia e per molti versi contribuisce a definire l'identità della nazione americana nel corso del Novecento. Legato a doppio filo alla storia dell'Imperialismo occidentale, di cui proprio il "secolo breve" rappresenta per gli Stati Uniti un periodo di rinnovata e massima centralità, l'orientalismo con tutto il suo complesso universo culturale rappresenta una delle modalità tramite cui il cinema ha raccontato l'America a sé stessa, interrogandone il ruolo politico internazionale e le caratteristiche sociali interne. Al contempo, essendo Hollywood per vocazione un patrimonio largamente condiviso a livello internazionale, le sue rappresentazioni dell'Oriente sono spesso moderate da forme di diplomazia rappresentativa volte a renderle accettabili e dunque consumabili da pubblici diversi, fra cui non di rado si trovano sia quelli degli stessi paesi orientali ritratti, sia quelli di nazioni europee detentrici di interessi o rapporti sensibili con l'Oriente. Questo resta comunque in secondo piano rispetto all'esperienza specificamente americana che emerge dai film, e che coerentemente con la storia nazionale dell'orientalismo si muove (spesso ibridandole) fra dimensione geopolitica e domestica: nel primo senso riflettendo i complessi rapporti storici fra gli Usa e i suoi vari interlocutori nel

48 Eisele, John C., "The Wild East: Deconstructing the Language of Genre in the Hollywood Eastern", *Cinema Journal*, n. 41, estate 2002, p. 68

Medio ed Estremo Oriente, nel secondo portando su schermo questioni storicamente legate all'orientalismo quali prerogative razziali e di genere. Non essendo in alcun modo possibile nel poco spazio a disposizione fornire una trattazione esauriente nemmeno delle sole manifestazioni orientaliste dei primi decenni di Hollywood, ho scelto di concentrarmi su quegli esempi che mi sono sembrati evidenziare il maggior numero di aspetti rilevanti. Particolare attenzione è andata all'opportunità di costruire una pur approssimativa periodizzazione, presentando l'insorgere di nuovi sviluppi rappresentativi dovuti a contingenze storiche, sociali o industriali e al contempo inquadrandoli in modo da sottolineare il carattere almeno in parte ricorsivo della rappresentazione hollywoodiana dell'Oriente. Prima di rivolgersi ad essi tuttavia sono necessarie ancora un paio di precisazioni di carattere generale. Innanzitutto bisogna toccare il tema della regolazione dei contenuti, fondamentale per capire quali norme Hollywood abbia seguito nel mettere in scena il mondo dentro e fuori dall'America.

2.1.1) Narrazioni sublimite, incidenti diplomatici. La regolazione dei contenuti

Quando si riflette su come Hollywood abbia ritratto determinati gruppi etnici, nazionali o entità culturali come l'"Oriente" non bisogna mai dimenticare l'alto grado di codificazione a cui sono soggette in questo senso le sue politiche rappresentative. Nell'interesse di non inimicarsi le agguerrite associazioni moralizzatrici americane, il pubblico domestico e quelli dei principali mercati esteri, l'industria hollywoodiana si dota più volte nel corso della sua storia di sistemi trasversali di regolazione dei contenuti. Nel suo studio sull'argomento Ruth Vasey mostra come l'esigenza di scongiurare in anticipo interventi censori e trasmettere un'immagine di moralità irreprensibile si traduca nell'adozione di norme condivise per la raffigurazione di temi e categorie sensibili, che contribuiscono in maniera determinante a delineare l'immagine del "mondo secondo Hollywood". Anche la sua rappresentazione dell'Oriente fa parte del discorso, risentendo in vario modo del delicato equilibrio perseguito dall'industria fra vocazione commerciale e necessità di interfacciarsi ai propri diversi interlocutori. Ritrarre temi orientali può fare molto bene al botteghino, ma significa anche esporsi al rischio di rimostranze (con conseguenti blocchi all'esportazione) da parte di paesi fatti oggetto di rappresentazioni stereotipiche o che coltivino qualche interesse geopolitico a propagandare determinate immagini della propria presenza in Oriente. Inoltre comporta spesso narrazioni a sfondo razziale o sessuale, entrambi fra gli aspetti in assoluto più censurati del contenuto dei film hollywoodiani. Soprattutto a partire dagli anni Trenta la regolazione dei contenuti influisce poi sulla rappresentazione dell'Oriente anche in un modo più indiretto, prescrivendo a scopi cautelativi di coltivare una "mitica" vaghezza nell'attribuzione di

denominazioni geografiche e nazionali alle ambientazioni dei film, che finisce per alimentare la tendenza orientalista a fondere popoli diversi in un'unica entità dai confini incerti.

Il processo che porta Hollywood a dotarsi di sistemi di regolazione dei contenuti inizia negli anni successivi alla fine della Prima guerra mondiale, quando l'industria cinematografica americana attraversa un rapido sviluppo assumendo i caratteri di un monopolio basato sull'integrazione verticale. Davanti ai problemi comuni posti dalle misure anti-*trust*, dai numerosi organi di censura interni ed esterni al paese e dai conflitti d'interesse fra produttori e distributori, gli studios optano per una politica di riassetto sinergico unendosi in un cartello, il Motion Pictures Producers and Distributors of America, incaricato di regolamentare questi aspetti organizzativi e industriali. Fin da subito tuttavia l'MPPDA si ritrova anche investito di una vera e propria missione propagandistica nei confronti della classe media americana, che da sempre guarda al cinema con notevole sospetto. Ai suoi occhi questa nuova forma di intrattenimento esemplifica gli aspetti più deteriori della modernità: la nascita del *big business* con la sua minaccia ai valori tradizionali; la paura di un collasso della società causato dall'arrivo in America di una massa di immigrati analfabeti, per cui i film muti elaborano in quegli anni una sorta di efficacissimo Esperanto visivo; e l'avvelenamento morale delle fasce di pubblico ritenute più suggestionabili come giovani, donne e minoranze etniche. Senza contare che quelle immagini indecenti travalicano i confini nazionali rendendo un pessimo servizio all'immagine degli Stati Uniti all'estero. Già prima della nascita del cartello l'industria cinematografica si sottopone ripetutamente a interventi censori per tentar di pacificare gli animi delle potenti minoranze, gruppi d'opinione e associazioni moralizzatrici del paese. In sottofondo la vera ragione dei loro attacchi è la paura del potere monopolistico che le case di produzione stanno sempre più concentrando nelle proprie mani, ma tale aspetto passa a lungo in secondo piano grazie alla capacità di queste ultime di deflettere l'attenzione sugli aspetti morali introducendo misure volte a rassicurare i castigatori dei costumi. A partire dal 1922, con a capo un rispettato politico e uomo di chiesa come Will Hays, l'MPPDA garantisce all'industria i benefici di un'organizzazione capillare dagli obiettivi ben definiti: attirare al cinema il pubblico *middle class* rendendolo un intrattenimento rispettabile, ma in modo da non dover rinunciare ai temi forti che vendono i biglietti; e inoltre, rispondendo agli impulsi provenienti dai rappresentanti hollywoodiani all'estero, farne un prodotto il più possibile universale, al riparo da difficoltà di comprensione o controversie che possano ostacolarne la ricezione fuori dagli Stati Uniti. Sul piano nazionale l'MPPDA dà impulso alla formazione di comitati per le Relazioni Pubbliche incaricati di stringere rapporti collaborativi con le principali associazioni moralizzatrici, accogliendone in parte le istanze per proporre revisioni ai prodotti che suscitano la loro disapprovazione. Intanto su quello internazionale l'atteggiamento difensivo dei mercati europei nei confronti dell'espansione

commerciale del cinema hollywoodiano apre gli occhi ai produttori sulla capacità dei film di propagandare all'estero valori, prodotti e modalità di consumo americane. Per aggirarne la diffidenza e beneficiare di questo aspetto, che naturalmente contribuisce al favore dell'opinione pubblica nei confronti degli studios, bisogna però stare attenti a proporre un intrattenimento dall'aria innocua e apolitica, che apparentemente si limiti a raccontare in tono leggero storie "universali" e che naturalmente eviti per quanto possibile di offendere la sensibilità dei suoi spettatori all'estero.⁴⁹

Passano solo pochi anni prima che la nascita del sonoro renda necessario un ulteriore momento di riassetto. Oltre a porre il gigantesco problema di esportazione relativo alla lingua, infatti, esso rende molto più difficile la questione dell'autoregolazione. L'impressione di maggior realismo che introduce nel cinema ha l'effetto di una lente d'ingrandimento su tutto ciò che è considerato inaccettabile: la rappresentazione di temi criminali o sessuali, ma anche la maggior riconoscibilità nella caratterizzazione di gruppi etnici e nazionali, potenzialmente offensiva per le minoranze presenti nella società americana o per il pubblico dei paesi ritratti. Perfino le location americane diventano materiale da maneggiare con cura, se non si vuole rischiare di alienarsi mercati interni i cui rappresentanti giudichino disdicevole l'associazione del proprio stato con i temi sordidi dei film. Di fronte a tutto questo, e conscia della maggior difficoltà tecnica che l'introduzione del sonoro comporta per la possibilità di modificare *ex-post* il contenuto delle pellicole, Hollywood corre ai ripari dandosi un Codice di Produzione⁵⁰ contenente un dettagliato set di norme rappresentative, disegnate allo scopo di prevenire per quanto possibile eventuali controversie. In parallelo, per non incorrere nei divieti, il cinema hollywoodiano inizia a sviluppare un linguaggio ambiguo e allusivo, capace di sfiorare con efficacia i temi scabrosi senza affrontarli in modo diretto. Mentre violenze e seduzioni vengono messe in scena in modi sempre più ellittici, l'influsso del mercato estero porta il cinema hollywoodiano a moderare per quanto possibile gli stereotipi di cui così volentieri si nutre:

'Foreignness' became less clearly associated with particular ethnic and national groups and became abstracted into an amorphous category of the alien, so that specific interest groups could find fewer grounds for complaint. Even geography became less distinct, with 'mythical kingdoms' often standing in for exotic locations in Latin America, Africa, Europe, and the Far East, so that film commerce abroad would not be affected by the casual insult of national stereotyping.⁵¹

49 Vasey, Ruth, *The World According to Hollywood, 1918-1939*, Exeter: University of Exeter Press, 1997, pp. 38-45

50 Popolarmente noto come Codice Hays dal nome del presidente dell'MPPDA

51 Vasey R., op. cit., p. 101

Dal 1934, sull'onda di un inasprirsi di proteste contro il contenuto audace dei film durante la Depressione, l'applicazione delle norme si fa più stringente. Per converso aumenta anche l'allusività del linguaggio del cinema. Maggior cautela viene riposta nella rappresentazione di sesso e violenza dopo gli *exploit* gangsteristici e le *fallen women* di inizio decennio, mentre il mondo fuori dall'America è ritratto nei termini il più possibile vaghi di un esotismo dall'identità non precisamente definita. Ovviamente i temi forti, la sessualità e gli stereotipi etnici (spesso ben riconoscibili dietro l'astrazione mitica) non scompaiono dagli schermi. Da essi dipende in larga misura il grande *appeal* commerciale dei film, e anzi proprio la presenza di un principio di autoregolazione incarnato dal Codice, con la conseguente elaborazione di strategie espressive in grado di eluderne le maglie, garantisce a Hollywood di poter continuare a farne uso senza dover rispondere a ingerenze o censure esterne.

La regolazione dei contenuti ha diverse implicazioni per quanto riguarda la rappresentazione hollywoodiana dell'Oriente, a cominciare dalle esigenze di "correttezza" legate all'esportazione. Caratterizzazioni ritenute offensive possono di volta in volta tradursi in modifiche ai contenuti o blocchi all'esportazione nei paesi interessati dalla controversia. Le decisioni prese in questo senso dagli studios dipendono dall'importanza dei mercati esteri nel successo del singolo film, che tendenzialmente cresce in maniera proporzionale al budget ma dipende anche da considerazioni relative al genere, come il fatto che al di fuori dei confini nazionali i film d'azione tendano a performare meglio di quelli basati sulla parola o condizionati dalla comprensione di dinamiche sociali americane. Si tratta di una questione di calcolo fra costi e benefici. Per fare un esempio, quando nel 1937 la rappresentazione delle uniformi dei cattivi orientali in *West of Shanghai* suscita proteste da parte dei diplomatici cinesi per la loro somiglianza con quelle dell'Armata Popolare, di fronte all'alternativa di ri-girare da zero alcune complesse e dispendiose scene d'insieme la Warner Bros valuta più conveniente ritirare il film dai mercati asiatici. Questa non è la prima né l'unica volta che paesi come Cina e Giappone tentano di esercitare pressioni diplomatiche per convincere i produttori hollywoodiani a modificare il contenuto dei loro film, i quali come sappiamo coltivano una tradizione di stereotipi sull'Estremo Oriente risalente già ai primissimi anni del muto.⁵² In parte la frequenza di simili controversie dipende dalla sensibilità dell'industria agli impulsi che in questo senso le vengono dal suo principale mercato estero: la Gran Bretagna. Così come la necessità di non inimicarsi il pubblico del Sud segregato si traduce nella ferrea regolamentazione da parte del Codice Hays dei rapporti gerarchici fra bianchi anglosassoni e razze "di colore" sullo schermo, allo stesso modo Hollywood si conforma al *framework* coloniale inglese, ponendo particolare attenzione alle

52 Per approfondire il tema delle controversie e dei blocchi a film statunitensi da parte della Cina negli anni Venti e Trenta, vedi Wall, Michael C., "Censorship and Sovereignty: Shanghai and the Struggle to Regulate Film Content in the International System", *The Journal of American-East Asian Relations*, vol. 18, 2011.

sue rappresentazioni dei rapporti fra i bianchi e le popolazioni sottoposte al dominio britannico con lo scopo di scongiurare reazioni di condanna da parte del suo miglior cliente oltreatlantico.⁵³ Anche l'altro grande paese coloniale al centro dello studio di Said, la Francia, ha spesso motivo di protestare per la propria rappresentazione sugli schermi durante il lungo periodo di voga dei film ambientati nella Legione straniera, popolarissimi fra gli anni Venti e Trenta con titoli ormai classici come le varie versioni di *Beau Geste* o *Marocco*. Essi vengono attentamente scrutinati e spesso contestati dai rappresentanti francesi per il loro ritratto irrealistico ed eccessivo della Legione. D'altronde l'attrattiva esercitata su Hollywood dall'argomento non è certo di tipo documentario, ma dipende dall'opportunità che offre di filmare avventure esotiche e tormentate storie d'amore ambientate sullo sfondo da favola del deserto del Sahara, agli occhi dei produttori "un paesaggio mitico del cuore, come l'Ovest americano".⁵⁴

Altro aspetto della regolamentazione dei contenuti che ha effetti particolarmente rilevanti sulla rappresentazione dell'Oriente è l'esplicito divieto di mostrare sullo schermo interazioni sessuali o sentimentali fra personaggi appartenenti a razze diverse. Il tabù sulla rappresentazione della *miscegenation* contribuisce a prolungare sugli schermi la segregazione di cui sono oggetto nella società americana le minoranze nera, asiatica, nativa e ispanica. Al contempo però la possibilità di assistere a queste unioni proibite viene spesso ventilata dai film per titillare l'immaginazione del pubblico, aggirando il divieto tramite l'impiego di attori caucasici con *makeup* esotici e/o sanzionandone in vario modo la rottura attraverso diversi stratagemmi narrativi: a seconda dei casi si può assistere a dinamiche di riconoscimento in cui il personaggio etnico si rivela nel finale essere di pelle bianca; a narrazioni del tipo *rape and revenge*, dove la punizione dello stupratore offre all'uomo occasione di assurgere a vendicatore dello *status quo* bianco mascolino; o ancora a passioni tragiche, dove il personaggio di colore (in questo caso sempre una donna) si sacrifica o comunque non può portare a termine il suo sogno d'amore.

Paradossalmente, infine, si potrebbe sostenere che proprio la cautela prescritta dal Codice nelle rappresentazioni nazionali ed etniche allo scopo di non offendere la sensibilità degli spettatori fuori dall'America abbia avuto l'effetto di propiziare l'adozione da parte dei film hollywoodiani di certe modalità di pensiero orientaliste. Ambientare i propri racconti in regni mitici dai tratti solo vagamente riconducibili a una qualche ispirazione nel mondo reale può sicuramente aver giovato a quella diplomazia rappresentativa di cui parlavamo, mettendo al sicuro i produttori dall'eventualità di rappresentazioni offensive per questo o quello specifico paese. Da un punto di vista del loro carattere culturale però, queste miscellanee astratte e mitologiche di tratti dall'origine eterogenea

53 Shohat E., Stam R, op. cit., p. 112

54 Vasey R., op. cit., pp. 57, 58

non possono non richiamare all'atteggiamento di indistinzione che il mondo euroamericano ha coltivato nel delineare categorie impossibilmente larghe e inclusive come quella di "Oriente". Per incantare il suo pubblico Hollywood non si pone problemi a far collassare gli uni sugli altri immaginari esotici legati a luoghi, popoli e usanze provenienti da contesti radicalmente diversi.

Hollywood's ethnography engendered frequent cultural dislocations. Communitarian representations are often accompanied by the 'mark of the plural' (...) the device whereby various ethnic communities and nations are subject to homogenization. Latin American countries are reduced to a stereotypical cultural emblem, projected as one entity despite their many differences (...) such diverse nationalities as Arab, Indian, Persian, and Chinese are projected as a single entity; the Orient, as Said puts it, is itself 'orientalized'⁵⁵

Forse nessun esempio mostra questa tendenza a "orientalizzare l'Oriente" meglio della spettacolare sequenza iniziale della seconda versione di *Il ladro di Bagdad* (1940), film per la verità di produzione inglese ma che come vedremo ebbe uno straordinario impatto sul revival del filone orientalista delle *Arabian Nights* nella Hollywood degli anni Quaranta. In poche maestose, variopinte carrellate il pubblico è condotto per mano fra il porto e le strade del centro della capitale irachena. Non solo ovviamente la Bagdad qui ritratta non ha nulla a che vedere con quella reale, provenendo per intero dall'immaginario fiabesco tramandato in Occidente attraverso la lettura delle Mille e Una Notte, ma quello che si presenta allo sguardo è "l'Oriente" nella sua accezione più generale e onnicomprensiva. Nelle stesse inquadrature convivono assieme stoffe persiane, architetture arabeggianti, incantatori di serpenti indiani, geroglifici egizi e giunche cinesi, in una perfetta rappresentazione di come i vari volti assunti dal suo interlocutore orientale si siano spesso fusi agli occhi della cultura euroamericana in una sola entità con propri caratteri apparentemente coerenti.

55 Shohat, Ella, "Ethnicities-in-relation: Toward a Multicultural Reading of American Cinema", in Friedman, Lester D. (a cura di), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Champaign: University of Illinois Press, 1991, p. 227

2.1.2) *Il Femminile e l'importanza del melodramma*

Resta un'ultimo discorso da affrontare prima di rivolgersi ad alcuni casi di studio dell'orientalismo hollywoodiano, e cioè come il cinema americano abbia trattenuto ed elaborato quell'associazione tra Oriente e Femminile che per Said costituisce uno dei tratti immutabili o *latenti* della mentalità orientalista. Quest'ultima avrebbe incoraggiato una visione del mondo “peculiarmente (per non dire sgradevolmente) maschile”⁵⁶, nelle cui manifestazioni il dominio occidentale del Levante prende spesso e volentieri la forma di una penetrazione di tipo sessuale. La femminilità dell'Oriente, come i tratti a essa storicamente associati di passività, debolezza, infantilismo e irrazionalità, nutre quell'ideologia della differenza che a sua volta contribuisce a giustificare l'impresa coloniale. Questo legame simbolico si trasferisce nel cinema di matrice orientalista, dove non è raro trovare un Oriente caratterizzato in termini sessuali o comunque variamente associato con il principio femminile. Allo stesso modo in cui la donna fatale flaubertiana esemplifica e personifica l'Oriente, o in cui la cultura romantica ottocentesca proietta antiche culture “orientali” come quella egizia o babilonese in termini femminili, l'Oriente di Hollywood può prendere le forme sensuali della Cleopatra di DeMille o della Babilonia di *Intolerance* (1916), la quale “comunica eccesso sessuale, basandosi sulla descrizione della città nel Libro della Rivelazione come ‘la madre delle prostitute e degli abomini della terra’”.⁵⁷ Nel passaggio al grande schermo questo binomio non perde le sue valenze politiche, dando luogo a un gran numero di narrazioni in cui gli aspetti romantici, sessuali o di conflitto tra i generi possono essere letti come funzionali a stabilire e mantenere forme di egemonia politica e sociale. Molto cinema, come la letteratura, i resoconti di viaggio e la pittura che l'hanno preceduto, assorbe e corrobora in questo modo l'ideologia dell'Imperialismo, che nel caso degli Stati Uniti attraversa i primi sviluppi rilevanti proprio nel periodo della sua iniziale diffusione tra fine Ottocento e primi del Novecento. Il rafforzamento della presenza americana nel Pacifico, ma anche le agende coloniali inglesi e francesi con la loro influenza sulle sue politiche rappresentative, si fanno sentire più o meno in sottotraccia nel cinema di Hollywood, spesso impegnato a narrativizzare rapporti di potere fra Occidente mascolino e Oriente femminile. Sempre in *Cleopatra* (1934) ad esempio, per Ella Shohat “non è privo di sovrtoni imperialisti” che i Romani conquistatori dell'Egitto parlino con impeccabile accento britannico e reagiscano con sarcasmo all'idea che il paese sia governato da una sovrana di colore.

Non sempre tuttavia l'associazione tra Oriente e femminile mostra un volto così trionfalistico. Negli anni del Pericolo giallo e della repentina ascesa tecnologico-militare del Giappone, quando contravvenendo ai dettami orientalisti l'Est sembra sempre meno un interlocutore passivo e sempre

56 Said E., op. cit., p. 218

57 Shohat E. e Stam R., op. cit., p. 145

più una concreta minaccia sociale e geopolitica, essa può anche assumere tratti allarmanti. Stavolta è l'America "invasa" a prendere le sembianze della donna insidiata dal perverso orientale, secondo una dinamica difensiva che ricorda quella con cui l'horror degli anni Trenta metaforizza paure legate all'Europa dei totalitarismi. Proprio questi racconti sullo stupro o rapimento di una donna bianca da parte dell'Altro razziale, prontamente punito dal principio sociale legittimo incarnato dall'uomo WASP, sono tuttavia esemplari di come l'associazione fra Oriente e femminile non si limiti a esorcizzare il pericolo *esterno* di un avversario aggressivo sul piano internazionale. Coerentemente con la tendenza dell'Imperialismo ad accompagnarsi a ideologie nazionali di supremazia razziale e sessuale, e nel contesto di una moderna società multietnica dove quella supremazia sembra scricchiolare sotto le spinte dell'immigrazione e l'evoluzione delle prerogative di genere, essa contribuisce anche a sanzionare il ruolo della donna e delle minoranze razziali *all'interno* del tessuto sociale americano. L'Oriente costituisce in questo senso un materiale narrativo ideale, sia perché la sua duratura associazione con la sessualità e il Femminile ne fa il candidato naturale per mettere in scena vicende interrazziali ad alto tasso simbolico, sia perché per suo tramite si possono tematizzare indirettamente questioni politiche ancor più incandescenti come quella nativa o afroamericana.⁵⁸

Queste implicazioni sociali risultano particolarmente evidenti nelle narrazioni orientaliste appartenenti al genere melodrammatico. Il melodramma è stato spesso interpretato come luogo di spinte ideologiche contrastanti per quanto riguarda la figura della donna e l'istituzione familiare. Secondo Gina Marchetti questo dipende dalle sue origini nel dramma domestico settecentesco, tramite cui l'emergente borghesia veicolava nuovi valori alternativi a quelli aristocratici del sangue e della forza: da una parte il successo economico del *pater familias*, dall'altra una sorta di culto secolare della dimensione domestica che vede al suo centro la donna, fragile e costantemente bisognosa della protezione del marito. Siccome però l'ideologia borghese prescrive anche l'autodeterminazione degli individui, e siccome quest'ideologia confligge con una divisione dei ruoli di genere che tende a confinare le donne al solo ambito riproduttivo/domestico, la società che si riflette nei melodrammi risulta continuamente scossa da conflitti e instabilità per quanto riguarda il mantenimento di questi ruoli. Anche quando si trasferisce a Hollywood il melodramma conserva la sua caratteristica capacità di puntare il dito sulle contraddizioni dell'ideologia conservatrice che pure propaga, continuando a esplorarne il rapporto con le dimensioni confinanti della sessualità, della razza e dell'ambiente familiare. In accordo con questo posizionamento ambiguo, narrazioni orientaliste di tipo melodrammatico sono state interpretate di volta in volta come esperimenti

58 Marchetti, Gina, *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley: University of California Press, 1994, p. 3

ideologie egemoniche o capaci di aprire spazi di resistenza al discorso culturale che pone donne e minoranze razziali nella parte più bassa della gerarchia sociale.

Vero e proprio archetipo dell'ambiguità di questo tipo di racconti sono le innumerevoli versioni filmate di *Madama Butterfly*, mito la cui ininterrotta popolarità lungo tutta la prima parte del Novecento ha dato adito a interpretazioni radicalmente discordanti. La storia dell'amore tragico della geisha Cio-Cio-san per il marinaio americano Pinkerton, che la sposa per avventura portandola a commettere *jigai* (suicidio rituale femminile) dopo aver dato alla luce il figlio di lui, richiama fin dalla sua concezione alla dimensione del commercio sessuale legata all'impresa coloniale: la prima versione si deve all'ufficiale navale francese Julien Viaud che per scriverla si ispirò al proprio soggiorno a Nagasaki, uno dei pochi porti aperti agli occidentali nel Giappone isolazionista, luogo di incontri sessuali con prostitute e geishe oggetto in quegli anni di una nutrita letteratura popolare. In seguito il suo *Madame Crysanthemum* (1887) viene ripreso da John Luther Long in *Madame Butterfly* (1898) dove la nazionalità del protagonista diventa americana. Nel giro di un paio d'anni la storia approda in teatro, dove Puccini la vede, se ne innamora e con la sua opera ne fa un classico immortale. Numerose sono le letture che vogliono la *Butterfly* come esempio flagrante di narrazione egemonica, sia sul piano dei rapporti internazionali con l'Oriente che su quelli del ruolo della donna e delle minoranze etniche. La sua storia di sacrificio affonda radici in un modello ben noto alla cultura americana attraverso figure come la biblica Rut e Pocahontas, dove la santificazione in chiave tragica del personaggio femminile passa per un'abnegazione delle sue prerogative personali in favore dell'uomo, che nel caso della principessa Powhatan e della geisha giapponese si riveste di ulteriori implicazioni politiche venendo a significare la giustificazione dell'espansionismo euroamericano. Cio-Cio-san sarebbe dunque una Pocahontas aggiornata alla mappa geopolitica dei primi anni del Novecento, quando l'America espande la propria influenza in Estremo Oriente e quando il particolare statuto del Giappone, da poco forzato all'apertura del commercio ma ora protagonista di un vertiginoso sviluppo, ne fa una potenza sostanzialmente al di fuori dalla lunga mano dell'Imperialismo, che l'immaginazione occidentale ha bisogno di rimettere al suo posto addomesticandola e de-mascolinizzandola. Socialmente poi la *Butterfly* agirebbe come racconto morale contro i rischi dell'interrazialità, aprendosi all'ipotesi dell'integrazione (tramite l'adozione da parte di Pinkerton e di sua moglie Kate del figlio di Cio-Cio-san) solo quel tanto che basta per assolvere l'Occidente dalle sue colpe nei confronti dei popoli colonizzati. Per quanto indubbiamente contenenti una parte di verità, queste letture non sono però sufficienti a esaurire il contenuto ideologico della storia, nè delle molte altre narrazioni di amori interraziali fra uomini occidentali e donne asiatiche popolari in quegli anni. Esse infatti non tengono nella dovuta considerazione l'appartenenza di questi racconti a un genere, il melodramma appunto, tradizionalmente rivolto a un

pubblico perlopiù femminile e capace suscitare nelle spettatrici complesse reazioni di giudizio, identificazione e distanziamento nei confronti delle vicende e dei personaggi narrati. Secondo Karen Kuo, nei primi anni del Novecento le rappresentazioni di melodrammi teatrali e in particolare le storie d'amore con protagoniste asiatiche svolgono un ruolo cruciale nel veicolare mutamenti della sfera domestica e di genere. La loro ideologia vittoriana di sottomissione femminile viene qui a costituire uno strumento catartico che consente alla donna di performare e solidarizzare col proprio dramma storico. Al contempo le attrici protagoniste offrono un modello di condotta femminile inedito, garantendosi un certo grado di indipendenza economica grazie al seguito di culto di cui godono presso le loro fan, in significativo contrasto con la remissività dei personaggi che interpretano. In tale contesto vicende come quella della *Butterfly* possono sprigionare un notevole potenziale critico, evidenziando la meschinità dell'uomo e l'ingiustizia di un sacrificio come quello di Cio-Cio-san negli anni in cui i primi movimenti femministi e la relativa reazione culturale stanno creando l'idea di una "New Woman", un nuovo tipo di donna contraddistinto da un maggior grado di indipendenza e modernità. Per Kuo le donne bianche della classe media interessate dal fenomeno vedono in questi melodrammi anche un'altra attrattiva, cioè la possibilità di definire sé stesse sullo sfondo di una società attraversata da profondi mutamenti della sua composizione etnica. Mentre l'immigrazione dall'Europa, dall'Asia e dai paesi di nuova annessione (Porto Rico e Filippine) espande il panorama razziale americano, la donna moderna trova nei racconti di amori interraziali figure orientali che certamente da una parte invitano all'identificazione e alla solidarietà. Dall'altra però il personaggio "stile *Butterfly*" incarna un modello di femminilità percepito come arcaico e tradizionale, ligio ai doveri domestici e in totale abnegazione nei confronti dell'uomo. Ecco quindi che parte del piacere e del valore dello spettacolo deriverebbe dalla possibilità per la spettatrice di distanziarsi da queste figure servili, esprimendo il senso di superiorità che il suo privilegio le offre per tematizzare la propria modernità anche in chiave razziale/culturale, distinguendosi in quanto bianca dall'arretratezza della donna di colore.⁵⁹

Se è vero come diverse letture hanno rilevato che in questo tipo di figure tragiche si cela un invito patriarcale all'emulazione di comportamenti sottomessi e tradizionali, quest'interpretazione restituisce l'altra faccia della medaglia evidenziando come una spettatorialità attiva possa appropriarsi dei testi in modo indipendente e perfino in aperta contraddizione coi livelli più letterali del loro contenuto ideologico. Fra le tantissime versioni cinematografiche della *Butterfly*, che includono riscritture con protagoniste latine, native americane, polinesiane e mulatte, Marchetti isola quella del 1915 con Mary Pickford come esempio dell'ambiguità caratterizzante la ricezione

59 Kuo, Karen, "The Shanghai Gesture: Melodrama and Modern Women in the East/West Romance", *Quarterly Review of Film and Video*, n. 29, Febbraio 2012, p. 100

di questo tipo di racconti in un periodo di forte riconfigurazione dei ruoli di genere. Tale ambiguità si deve in gran parte all'interpretazione e al carisma della diva, che dà del personaggio una versione lontana sia dalla figura quasi macchiettistica del racconto originale sia dalla grandiosità tragica pucciniana. A metà strada fra questi modelli eccessivi la sua Cio-Cio-san si modernizza, acquistando un'umanità capace di suscitare simpatia e identificazione presso il pubblico femminile. Ingiustamente ricordata soprattutto per ruoli di casta adolescente fuori tempo massimo secondo il clichè della "bambina vittoriana" comune alla contemporanea Lilian Gish⁶⁰, nel corso della sua carriera Pickford è in realtà capace di variare la formula con un'ampia gamma di interpretazioni sensuali caratterizzate da un certo fascino esotico. *Madame Butterfly* mette pienamente in mostra la sua capacità di soddisfare e al contempo contraddire aspettative relative alla performance di un'identità femminile tradizionale.⁶¹ Mi sembra importante sottolineare questo aspetto perché credo esemplifichi bene l'ambivalenza in tanto cinema hollywoodiano del valore politico da attribuire alla presenza dell'Oriente, continuamente leggibile e impugnabile da prospettive ora conservatrici ora progressiste, strumento simbolico allo stesso tempo di rafforzamento dei vincoli razziali/di genere e di performance capaci di piegare e sovvertire quegli stessi vincoli. Restiamo dunque ai primi anni del secolo per capire come la neonata Hollywood abbia saputo inserirsi in un clima di esasperato conflitto culturale conciliando istanze contraddittorie in alcuni film di straordinario successo di pubblico. Naturalmente con un piccolo aiuto *dall'Est*.

60 Marchetti G., op. cit., p. 39

61 Ivi, p. 84

2.2) Paure e Desideri d'inizio secolo

Quella in cui Hollywood muove i suoi primi passi è un'America scossa da forti mutamenti. Un paese di piccoli imprenditori, agricoltori e commercianti sta cambiando forma sotto le spinte dell'industrializzazione, trovando in grandi metropoli moderne come New York i centri economici e culturali di maggiore importanza. Mentre la crescita produttiva si traduce per le classi medie nella progressiva adozione di nuove culture del consumo, la *working class* vede mutare profondamente la propria composizione etnica a causa di un fenomeno migratorio che porta negli Stati Uniti dall'Europa e dall'Asia milioni di persone in cerca di fortuna, le cui comunità vanno ad arricchire il complesso mosaico razziale nel paese. Intanto l'acquisizione di un maggior potere economico e l'operato dei primi movimenti femministi concorrono gradualmente nel modificare il ruolo sociale della donna, che inizia a ridiscutere i modelli di virtù domestica prescritti dalla società vittoriana. È in questo panorama mutevole e conflittuale che il cinema americano si trova a dover definire la propria struttura industriale e il proprio ruolo culturale, combattendo contro l'etichetta di intrattenimento popolare "basso" e cercando di legittimarsi presso il pubblico delle classi medie. L'utilizzo di tropi orientalisti contribuisce a realizzare quest'obiettivo, permettendogli di sintonizzarsi con un clima culturale segnato in modo profondo e ambivalente dal confronto tra *middle class* bianca e alterità etnico-razziale.

2.2.1) White (male) America sul piede di guerra

Nei primi anni del secolo, specialmente quelli immediatamente precedenti la Prima guerra mondiale, negli Stati Uniti si assiste a un deciso rafforzamento di ideologie nativiste legate alle crisi economiche e sociali dell'era industriale. Già da tempo le classi medio-alte del Nordest vivono con particolare inquietudine il fermento che pervade il mondo operaio, manifestatosi fragorosamente durante il tardo Ottocento in episodi come la rivolta di Haymarket (1886) e i grandi scioperi di Homestead (1892) e Pullman (1894). Non ci vuole molto perché l'ostilità verso la classe lavoratrice, costituita perlopiù dalla folla di immigrati che in questo periodo è oggetto di un feroce dibattito politico perfino tra le fasce progressiste della popolazione, arrivi a confondersi con discorsi di carattere nazionalistico e razzista. Nel Nordest il risorto nativismo anglosassone concentra la sua invettiva contro gli ultimi arrivati in America, distinguendo cioè fra "*old*" e "*new*" *immigrants*. Le manifestazioni di odio razziale che tradizionalmente colpivano i Neri, gli Asiatici e i Nativi americani trovano qui un nuovo bersaglio privilegiato negli immigrati di origine europea che costituiscono il grosso dei flussi migratori verso il paese, specialmente Italiani ed Ebrei. Al

contempo tuttavia il fenomeno inizia sempre più a interessare anche le altre parti dello stato, creando una sinergia fra regioni per altri versi ben differenziate all'insegna di un risveglio di ideali nativisti che nel complesso finiscono così per designare quali destinatarie quasi tutte le minoranze non anglosassoni d'America. Il Sud dell'era Jim Crow ribolle di movimenti xenofobi, ostili tanto alla popolazione afroamericana quanto alle nuove ondate migratorie. E nell'Ovest paure razziste e nazionalismo si fondono in narrazioni sul Pericolo giallo, ispirate come sappiamo dalla presenza dei *coolie* e dall'ascesa del Giappone "occidentalizzato". La legislazione della California segrega gli studenti di origini asiatiche, portando il governo nipponico a cercare accordi con quello americano finché nel 1907 il presidente Roosevelt negozia il *Gentleman's Agreement* per regolamentare la presenza degli immigrati giapponesi; intanto in tutta la regione si verificano moti razzisti anti-asiatici.

Nonostante queste paure, è stato osservato come proprio il coltivare ideali xenofobi e nazionalisti abbia consentito alle élite anglosassoni dei primi del secolo di rafforzare la propria egemonia di classe. Di questo processo è parte non trascurabile l'adozione quasi culturale di codici di vita rustici improntati all'esercizio fisico, all'attività sportiva e al contatto con la natura, mentre discorsi sulla purezza di sangue e sull'igiene personale fanno da complemento alle ideologie razziste. Questa borghesia bianca americana si percepisce insomma nei termini di un esasperato tradizionalismo maschile, e non è un caso che alla tanto dibattuta questione del "suicidio di razza" facciano da complemento timori legati al rinnovamento del ruolo sociale della donna. Proprio la lotta simbolica per la ricerca di un'identità originaria pura e naturale è indizio di come la modernità industriale (comodamente identificata in varie declinazioni con l'immigrato e il diverso razziale) stia in questo periodo incidendo sui modi di vita della borghesia. Da un'economia produttiva fondata sull'etica protestante dell'abnegazione, della moralità personale e dell'impegno sociale si passa a un'economia di consumo "basata su ideali terapeutici di soddisfazione di sé disseminati dai media, in particolare l'industria pubblicitaria".⁶² Se il modello precedente, mettendo al centro la vita pubblica, escludeva per forza di cose la donna – tradizionalmente confinata alla sfera domestica – una volta che la borghesia inizia a definirsi tramite l'acquisizione di beni materiali questa assume una nuova centralità. La donna è destinataria per eccellenza delle nuove campagne di *advertising*, e la casa diviene il luogo deputato all'esibizione di quegli articoli di consumo che definiscono la personalità e lo status familiare. Naturalmente questo aspetto confina le donne in una dimensione che rimane soprattutto esibitiva nei confronti del successo economico del partner. Ma per quanto ancora largamente diseguale rispetto a quella degli uomini, la condizione femminile (*middle-* e *upper-class*) attraversa in questi anni un momento di grande fermento. Durante l'Era progressista i

62 Higashi, Sumiko, "Ethnicity, Class and Gender in Film: De Mille's *The Cheat*", Friedman L.D., op. cit., p. 126

movimenti suffragisti riprendono vigore dando nuovo impulso al dibattito sulla questione femminile e la divisione dei ruoli di genere. Entro il 1914 il diritto di voto diventa perlomeno un tema di discussione politica rispettabile, accompagnato nello stesso anno dall'inizio della pionieristica lotta di Margaret Sanger contro le leggi che interdicono le donne dall'accesso al controllo delle nascite. Intanto inizia per loro un processo di mobilitazione professionale che le porta al di fuori della sfera domestica, quelle sposate per dedicarsi all'attività civica nei club, le altre all'impegno religioso o all'insegnamento. Anche questo parziale rinnovamento del ruolo femminile contribuisce a esacerbare il senso di precarietà e sfida al proprio statuto egemone di una borghesia bianca che coltiva ideali conservatori ipermascolini. Come per altri successivi simboli di cambiamento, in questi anni la New Woman diventa a seconda dei casi un ideale da rivendicare o lo spettro inquietante di un'inesorabile erosione delle differenze di genere.⁶³

2.2.2) *La "New Woman orientalista"*

Se ai primi del secolo la percezione dell'Oriente presso le classi medie d'America è quindi largamente improntata a timori nazionalistici, paure xenofobe e razzismo, questo discorso non risulta però sufficiente nel caso delle donne. Sappiamo già che nella storia americana l'orientalismo si declina essenzialmente in due modi: come paura del Diverso presente nel tessuto sociale o su scala internazionale, e come modalità estetica del consumo. In questa seconda accezione esso contribuisce significativamente al rinnovamento dei ruoli di genere, offrendo lo sfondo esotico su cui imbastire campagne pubblicitarie in grado di intercettare le nuove tendenze acquisitive del pubblico femminile. La dimensione specificamente di marketing che ne fa l'alleato dei nuovi centri commerciali rappresenta però solo uno dei molti aspetti del legame simbolico fra l'Oriente e i cambiamenti sociali incarnati dalla New Woman nel contesto della nascente cultura dei consumi. Tra i primi fattori determinanti in questo senso c'è sicuramente la popolarizzazione della danza: già a fine Ottocento legendarie ballerine e coreografe come Loie Fuller e Ruth St. Denis introducono elementi orientalisti nelle proprie rappresentazioni, contagiate dalla moda esotica che all'epoca sta trovando sfogo nelle Esposizioni Universali europee con l'esibizione di danze provenienti dai paesi dell'Est.⁶⁴ Entro il 1916, quando l'arrivo in America dei Balletti russi popolarizza ulteriormente l'uso di coreografie ispirate all'Oriente, la danza è ormai diventata una moda sociale e culturale attentamente sorvegliata dai conservatori. Questi – se evitano di scagliarsi contro le sue forme teatrali più legittimate – considerano al limite dell'adulterio l'abitudine di certe signore della buona

63 Ivi, p. 125

64 Uffreduzzi, Elisa, "Orientalismo nel cinema muto italiano. Una seduzione coreografica", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 3, Marzo 2013, p. 22

borghesia di pagare giovanotti immigrati (perlopiù italiani o ebrei) per l'insegnamento di balli esotici come il Tango, incoraggiando modelli mascholini radicalmente diversi dall'ideale rooseveltiano in voga all'epoca e sfumando pericolosamente i confini della convivenza razziale. Le odierne analisi di genere del fenomeno tendono a ritenere fondate queste preoccupazioni. Non diversamente dal melodramma teatrale/cinematografico, la danza è stata interpretata come luogo privilegiato di affermazione del desiderio delle donne di sfuggire alle costrizioni domestiche del modello femminile prescritto dalla tradizione borghese. E proprio come nel caso del melodramma, l'immaginario dell'Oriente, col suo valore emblematico di sfogo pulsionale e abbandono sessuale, caratterizza fortemente questa ricerca di nuove identità femminili. Nelle sue forme più aggressive e destabilizzanti essa dà vita al mito della Vamp, la donna assertiva e fatale che prosciuga gli uomini della loro forza di volontà e che i Balletti russi popolarizzano attraverso rappresentazioni di amorali sovrane "orientali" come Salomè o Cleopatra. Nell'epoca del muto queste figure e suggestioni si trasferiscono con immediato successo anche sul grande schermo, facendo ampio uso dell'immaginario coreutico legato all'Oriente e scolpendo nell'immaginazione collettiva alcune celebri figure di Vamp come Theda Bara, il cui nome d'arte ha per eloquente anagramma "Arab death". In gran parte questo trasferimento al cinema del legame fra orientalismo e danza si deve all'azione concomitante dei *fan magazine*, che promuovono entusiasticamente l'adozione da parte delle star di pose ed estetiche di stampo esotico ponendo grande enfasi sulla dimensione del ballo e della performance.

The symbolic mapping of the New Woman's desires for physical and sexual independence demanded the imaginary topography of the East (...) In such a world of oriental chaos, women might imagine themselves to be more than harem dancing girls. They might become 'the eternal Salome' acting out 'all the forbidden adjectives' associated with antique exoticism, but also with the New Woman in her search for meaningful transformation in the modern world⁶⁵

Nello stesso momento in cui la sua percezione come corpo estraneo presente nel tessuto sociale o come inquietante potenza tecnologico-militare suscita paure conservatrici legate al Pericolo giallo e al "suicidio di razza", l'esperienza femminile complica dunque parzialmente il quadro della percezione dell'Oriente da parte delle *middle class* bianche d'America. Inteso come estetica ammaliante che circonda una gran varietà di prodotti e manifestazioni culturali (articoli di lusso, rappresentazioni melodrammatiche, danza, cinema e *fan magazine*) esso fa da tramite fra due importanti fenomeni socioculturali, la disseminazione di nuove ideologie del consumo e

65 Studlar, Gaylyn, "Out-Salomeing Salome: Dance, the New Woman and Fan Magazine Orientalism", in Bernstein, Matthew e Studlar, Gaylyn (a cura di), *Visions of the East. Orientalism in Film*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1997, p. 125

l'esplorazione di modelli femminili compatibili con le aspirazioni modernizzatrici della New Woman. Quella che può sembrare un'insanabile contraddizione simbolica fra istanze conservatrici e progressiste viene brillantemente ricomposta dagli studios con l'elaborazione di formule narrative e divistiche capaci di accogliere entrambe queste valenze dell'Oriente, che diviene così un prezioso strumento per iniziare a interfacciarsi in modo efficace con l'ambito pubblico *middle class*.

2.2.3) *La risposta di Hollywood*

Tra la metà degli anni Dieci e l'inizio dei Venti a Hollywood vengono messi in produzione diversi film – tutti di straordinario successo di pubblico – che fondono un immaginario orientale con narrazioni melodrammatiche improntate a dinamiche interraziali di “stupro e vendetta”. Al di là delle differenze, film come *I prevaricatori* (*The Cheat*, 1915, Famous Players/Lasky), *Giglio infranto* (*Broken Blossoms*, 1919, D.W. Griffith Productions) e *Lo sceicco* (*The Sheik*, 1921, Famous Players/Lasky) rappresentano tutti esempi di come l'industria abbia saputo servirsi di tropi orientalisti per intercettare il clima culturale del pubblico delle classi medie presso cui stava cercando legittimazione. A un primo livello, l'utilizzo dell'Oriente da parte del cinema nel fare appello agli strati più abbienti della popolazione serve una strategia simile a quella adottata dai centri commerciali per assicurare i propri clienti sul mantenimento di uno status sociale raffinato. Studios come Famous Players/Lasky (non a caso dietro due su tre dei film citati) e il suo regista-produttore di punta Cecil B. DeMille, sono tra i primi a capire come ammantare il cinema di un'aura di lussuosa rispettabilità, concentrandosi sull'adattamento di romanzi e testi teatrali “alti” e scritturando star del palcoscenico provenienti direttamente da Broadway. In quest'ottica, come più tardi darà vita a sfarzosi teatri che non sembrano recare alcuna traccia delle sue origini di intrattenimento *working class*, l'estetica dell'Oriente consente al cinema di esaltare i propri valori formali e produttivi accarezzando gli occhi del pubblico con fascinosi impianti luministici e scenografici. Essa si sposa alla perfezione con le aspirazioni dei produttori a intercettare le nuove tendenze di consumo delle classi medie, di cui Hollywood fa parte a pieno titolo e che contribuisce non poco a disseminare e rinforzare. Per questo molti dei loro film si ambientano nell'alta società, presentando lo spettacolo della donna borghese splendidamente agghindata e immersa nei lussi promessi dai cataloghi delle più raffinate *boutique*. La protagonista di *I prevaricatori* Fanny Ward esemplifica alla perfezione questo aspetto col suo ultra-pubblicizzato status di ereditiera milionaria, costantemente in contatto col suo pubblico femminile tramite una rubrica di consigli di moda in cui suggerisce alle lettrici come esprimere la propria personalità attraverso il vestiario.⁶⁶

66 Higashi, Sumiko, op. cit., p. 126

Ma l'utilità dell'Oriente nella comunicazione fra Hollywood e le classi medie è rappresentata anche dalla possibilità che offre di cogliere l'atmosfera sociale tesa del periodo, registrando il clima di crescente ostilità nei confronti del mondo operaio e delle minoranze razziali. La presenza all'interno dei film di narrazioni incentrate sullo stupro della donna bianca ad opera di un uomo di colore risponde proprio a quest'istanza, soddisfacendo - insieme a piaceri voyeuristico/masochistici legati alla rottura del tabù della *miscegenation* - il bisogno di rafforzare simbolicamente nel modo più perentorio, attraverso dinamiche narrative assimilabili al linciaggio, le barriere razziali. A quei tempi il binomio "stupro e linciaggio" figura in modo considerevole nell'immaginazione popolare americana, specie quella della Bible Belt, dove proliferano i racconti su virginali donne bianche violate da afroamericani. Questi consentono agli uomini di assumere il ruolo catartico dei vendicatori della virtù, facendo di pratiche come il linciaggio (spesso purtroppo non solo immaginato) un'efficace strumento di controllo sociale delle minoranze, senza escludere una certa fascinazione nei confronti dello stupro come forma di sanzionamento simbolico nei confronti dell'evoluzione in atto nei ruoli sociali femminili.⁶⁷ Lascito più iconico di questo clima di violenza razzista è sicuramente il controverso capolavoro *Nascita di una nazione* (1915), già all'epoca nonostante il successo largamente criticato da buona parte di pubblico e stampa progressisti per il suo ritratto eroico delle gesta del Ku Klux Klan, e imperniato su una dinamica di violenza giustizialista che ha la sua origine proprio in uno stupro. Per il regista D. W. Griffith la produzione di *Giglio infranto* (come già quella di *Intolerance*) costituisce una risposta a tali accuse di razzismo: ambientato negli *slums* londinesi, il film racconta l'amore tragico fra un buddista cinese deluso dalla grettezza del mondo occidentale e la figlia di un pugile ubriaccone e violento, succube delle sevizie di lui. Il messaggio di tolleranza nei confronti del Diverso razziale, che qui addirittura costituisce l'alternativa illuminata a un Occidente perverso e immorale, ne fa certamente un film più progressista di *Nascita di una nazione*. Vari studiosi hanno però rilevato come l'opera di Griffith, nonostante le intenzioni per certi versi onorevoli, finisca per conformarsi al clima culturale del suo tempo molto più di quanto potrebbe in prima battuta sembrare. Per cominciare *Giglio infranto* rispetta rigorosamente le esigenze editoriali e spettacolari di un film pensato per rivolgersi al pubblico delle classi medie. Il tono tragico, l'ostentato idealismo e la bellezza figurativa orientaleggiante gli consentono di presentarsi come film "d'arte", fornendogli le credenziali di rispettabilità necessarie per condurre lo spettatore in un *grand tour* decisamente pornografico dello squallore dei bassifondi. Anche la sua critica nei confronti dell'Occidente risulta ridimensionata, se consideriamo il pubblico di riferimento, dall'ambientazione inglese e significativamente *working class*. Ma soprattutto restano intatte, seppur meno evidenti, le dinamiche di stupro e linciaggio del

67 Marchetti G., op. cit., p. 17

film del 1915. Tanto l'eroe idealista Cheng Huan quanto il padre-orco "Battling" Burrows sono infatti protagonisti di scene in cui possiedono simbolicamente la *virgin child* vittoriana interpretata da Lilian Gish: il primo nella lunga sequenza in cui dopo averla soccorsa la accudisce e veste come una bambola, profusa di una tensione erotica che per poco non culmina in uno scandaloso bacio interraziale alla ragazzina addormentata; il secondo nella scena in cui si abbandona alla sua ira percuotendo a morte la figlia, atto che le inquadrature scelte (il viso di lei all'altezza della cintola di lui ecc.) rivestono di inequivocabili connotazioni sessuali. In altri momenti risulta invece distinguibile la simbologia relativa al linciaggio, come quando Burrows, appreso che la figlia si rifugia nella casa di un "dirty Chink", guida due scagnozzi in una spedizione punitiva/di salvataggio la cui ricezione presso il pubblico dell'epoca non necessariamente doveva allinearsi con l'esplicita condanna fattane dal film come gesto razzista ed esecrabile. In accordo con la qualifica metaforica del personaggio del pugile come stupratore, la vendetta finale di Cheng Huan, che lo uccide scaricandogli addosso un revolver, è stata ugualmente letta come forma di compensazione nei confronti di una violenza sessuale.

Anche guardando agli altri due film citati, *I prevaricatori* e *Lo sceicco*, ci accorgiamo della presenza di dinamiche narrative simili. In entrambi un misterioso uomo di colore insidia la donna bianca. Nel primo caso si tratta di Tori (Sessue Hayakawa), raffinato gentiluomo giapponese che in cambio del sostanzioso prestito in denaro necessario a rifonderla di un investimento poco oculato "compra" la virtù della protagonista, salvo poi trovarsi ferito dai colpi della pistola di lei quando all'ultimo momento decide di non tener fede all'accordo. Nel secondo una lady inglese insofferente all'idea del matrimonio si avventura incautamente nel deserto arabo finendo per trovarsi prigioniera dello sceicco Ahmed (Rodolfo Valentino), che in una sequenza tenta di violarla prima di venire dissuaso dalle lacrime della vittima. Se *Lo sceicco* risolve l'infrazione dei tabù razziali in modo pacifico con la più classica delle *anagnòrises*, rivelando che il personaggio non è in realtà un Arabo ma nientemeno che il figlio di nobili inglesi, *I prevaricatori* rappresenta invece un altro esempio di narrativizzazione della simbologia del linciaggio. Il film di DeMille si chiude con una breve sequenza ambientata in un tribunale dove si svolge il processo per il ferimento di Tori. Venuto a conoscenza dell'accordo in natura fra i due, il marito della protagonista si prende eroicamente la colpa, ma all'ultimo momento lei confessa davanti a tutti la propria colpevolezza e il suo vergognoso antefatto. A questo punto solo l'intervento del giudice salva il Giapponese dalla reazione della folla inferocita (composta da soli uomini) che gli si avventa contro col chiaro intento di linciare. Nello stesso anno di *Nascita di una nazione*, la rappresentazione da parte di Hollywood di una violenza giustizialista ai danni dell'uomo di colore colpevole del tentato stupro di una donna bianca nutre l'exasperata ideologia nativista e xenofoba del suo pubblico. Stavolta la minaccia da

neutralizzare non sono i Neri del Sud segregato, ma l'Uomo Giallo il cui paese d'origine sta mettendo in discussione gli equilibri di potere in Estremo Oriente, e i cui connazionali immigrati si sono aggiunti ai Cinesi come destinatari del razzismo anti-asiatico. Lo schema narrativo di *I prevaricatori* rassicura lo *status quo* bianco mascolino, neutralizzando questa minaccia esterna e al contempo agitando voyeuristicamente l'idea dello stupro per sanzionare il comportamento della donna, che ficcando inopinatamente il naso negli investimenti del marito ha sconfinato dal proprio ruolo di genere (similmente in *Lo sceicco* la violenza sessuale è amministrata in risposta a un comportamento di rifiuto delle responsabilità matrimoniali).

La compresenza di narrazioni pensate per intercettare sentimenti reazionari e nativisti con l'immaginario consumistico di un Oriente che negli stessi anni nutre le aspirazioni di cambiamento sociale della New Woman investe questi film di una decisa ambivalenza sociopolitica. Come spesso nel corso della sua storia Hollywood trova nell'ambiguità ideologica il segreto di un successo trasversale che passa per la conciliazione di prospettive culturali in conflitto. Il sanzionamento narrativo delle minoranze razziali e dei comportamenti devianti di donne un po' troppo moderne, facendo salvo agli occhi del pubblico l'ordine tradizionale, dà carta bianca ai film per indulgere nelle piacevolezze del consumismo, offrendo alle spettatrici quelle esperienze nuove, esotiche e proibite che costellano l'universo simbolico della New Woman. *I prevaricatori*, *Giglio infranto* e *Lo sceicco* contengono tutti scenografie riccamente decorate e opulente che rimandano agli articoli di lusso acquistabili nei nuovi centri commerciali, e si soffermano con particolare attenzione sulla dimensione sartoriale avvolgendo le proprie protagoniste in sfarzosi abiti dall'aspetto esotico. Questi aspetti consumistici si materializzano in figure orientali che promettono il brivido di relazioni proibite, facendo sperimentare loro la rottura liberante dei confini sociali e delle prerogative di genere tradizionali. Associati a forme di opulenza orientale che si esprimono nel dono di abiti o altri oggetti di lusso alle protagoniste, Tori, Cheng Huan e lo sceicco Ahmed mobilitano in vario modo il legame simbolico fra estetica orientalista e modernizzazione dei costumi femminili. A questo non è estranea la presenza di un'importante dimensione divistica, giacché gli interpreti di due dei film sono resi star istantanee da questi ruoli di ambigui seduttori. L'uno un immigrato giapponese, l'altro italiano, Sessue Hayakawa e Rodolfo Valentino si affermano qui fra i più importanti divi e primi *sex symbol* del cinema muto. Entrambi emanano un esotismo affascinante e minaccioso, esemplificando in modi comparabili l'emersione di nuovi modelli maschilini che in quel periodo segnano l'assottigliamento delle differenze di genere. Il loro potere ipnotico di seduzione ne fa quasi gli equivalenti maschili della Vamp, depositari di una malìa a cui è pericoloso eppure fatale cedere, e che proprio come nel caso della Vamp profila dunque l'esistenza di una componente di piacere masochistico da parte della vittima e del pubblico in sala.

La loro virilità raffinata, non priva di una certa grazia femminile, li rende bersagli prediletti del pubblico maschile, evidentemente incapace di processare lo straordinario successo fra le donne di attori così poco allineati all'ideale di uomo rustico e tradizionale dell'epoca. Nel caso di Valentino in particolare, Gaylyn Studlar ha evidenziato l'importanza dell'intertesto della danza per una comprensione esauriente dei significati culturali della sua figura divistica. Prima di inaugurare con *Lo sceicco* una stellare quanto breve carriera cinematografica, questi è già tra i più celebri ballerini del paese, corteggiato e richiesto dai locali più in vista durante un periodo che come sappiamo vede esplodere negli Stati Uniti la moda della danza. In questo periodo giovani immigrati dai tratti esotici⁶⁸ come lui, istruttori di ballo per cui Studlar usa l'eloquente termine "male escorts", guidano donne bianche della classe media alla scoperta di nuove danze esotiche provenienti dal Sud America, dall'Oriente o di supposte origini native americane. Nel passaggio al grande schermo Valentino non perde la sua originaria associazione con questo fenomeno, percepito da più parti come una pericolosa legittimazione dell'interrazialità e delle libertà sessuali femminili. Non solo il suo vestiario nei film copre un'ampia gamma di temi orientalisti ed esotici che rimandano direttamente alle contemporanee rappresentazioni teatrali di argomento simile, ma l'attore ha spesso occasione di sfoggiare le due doti di ballerino, immortalate soprattutto dalla scena del Tango in *I quattro cavalieri dell'apocalisse* (*Four Horsemen of the Apocalypse* 1921, Metro Pictures Corporation). Ancor più interessante l'interpretazione che Studlar dà della scena dello stupro in *Il figlio dello sceicco* (*Son of the Sheik*, 1926, Feature Productions), sequel del film che lo portò alla ribalta e sua ultima interpretazione nell'anno della prematura morte all'età di soli trentun anni: secondo la studiosa l'ambientazione esotica, le movenze raffinate di Valentino e la generale assenza di realismo concorrono nel qualificarla come rappresentazione altamente ritualizzata di una violenza sessuale, in tutto assimilabile a una messa in scena coreutica.

This scene appears as a highly stylized balletic interpretation of rape. Because of the quality of movement displayed, the scene could hardly be read as being a realistic depiction of sexual assault. Through dance-like movement and repose (sometimes Valentino rests in an arabesque position), the scene may work to make violence acceptable to the film's female audience by controlling and containing the vicious and brutal aspects of male behaviour that women might find objectionable or offensive.⁶⁹

68 Nel contesto americano lo statuto razziale di Italiani, Ebrei e altre minoranze caucasiche provenienti dall'Europa può variare anche molto a seconda del contesto storico. In questo periodo l'immigrazione di massa e l'ideologia nativista danno origine a forme di rigetto particolarmente virulente. Rimane comunque un certo grado di ambiguità, come prova proprio *Lo sceicco* dove il pubblico non ha alcun problema ad accettare Valentino sia come "etnico" sia (nel finale) come bianco.

69 Studlar, Gaylyn, "Valentino, optical intoxication and dance madness", Cohan, Steven e Hark, Ina Rae (a cura di), *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, Londra: Routledge, 1992, p. 35

Si può integrare quest'osservazione alla luce di quanto sappiamo sui significati ambivalenti assunti per le classi medie di quest'America di inizio secolo da narrazioni di sessualità interraziale. In un'unica sequenza è riassunta tutta l'ambiguità di cui è capace Hollywood. La "seduzione" da parte di un uomo misterioso ed esotico stimola l'immaginazione del pubblico femminile, ammantata tramite l'associazione con la danza di quelle valenze liberatorie che l'Oriente incarna per la New Woman. Al contempo la violenza che caratterizza l'incontro interviene a segnalare la pericolosità di certi eccessi comportamentali, riqualificando il personaggio etnico (senza che questo disperda l'altro significato) come minaccia da neutralizzare e sanzionando l'eccessiva libertà di quello femminile. Così l'orientalismo hollywoodiano ricomponi i conflitti e centra l'obiettivo, servendo al pubblico paura e desiderio in dosi sapientemente equilibrate.

2.3) *Anni Trenta e nuovi divismi*

Rispetto all'epoca del muto gli anni del sonoro segnano per Hollywood una presenza ancora maggiore di temi orientalisti. Pian piano le politiche isolazioniste adottate all'indomani della Prima guerra mondiale e le leggi anti-immigrazione stanno nuovamente facendo dell'Est un luogo mitico e lontano. E dopo il crollo della Borsa di Wall Street nel 1929 l'impoverimento della società lascia il pubblico americano alla disperata ricerca di evasione. L'orientalismo fornisce a Hollywood abbondanti risorse narrative e immaginifiche con cui rispondere a questo clima. Rappresentare la Cina, il Giappone o il Medio Oriente permette di esplorare angoli lontani della Terra, e come per i musical popolari all'epoca di fuggire per la durata di una proiezione in un mondo meraviglioso e irreali, ora che la realtà non sembra avere in serbo molto per cui gioire. Specialmente nei primi anni della decade, quando ancora non sono entrate in vigore le misure di rafforzamento al Codice Hays, il crollo della presenza nelle sale induce i produttori a gettare al vento gran parte della cautela normalmente utilizzata nel trattare sesso, violenza e devianze sociali.⁷⁰ Fra gangster e svergognate adultere anche l'immaginario sensuale, dispotico e razzialmente ambiguo dell'Oriente torna dunque a pieno regime a produrre la sua scandalosa attrattiva sul pubblico. Al clima della Depressione in particolare sembra essere riconducibile non solo l'aumento del volume di film a carattere orientalista, ma anche lo specifico taglio che questi assumono rispetto al passato. Fra i molti aspetti dell'"immagine dell'Oriente" coltivata dal mondo euroamericano e analizzata da Said, i film orientalisti della Hollywood anni Trenta si concentrano su uno in particolare: la ricchezza materiale. Come nei decenni precedenti grande enfasi è posta sulla messa in scena opulenta di di oggetti, arredi, lussi orientali. Ma rispetto a quei film, pensati per venire incontro ai gusti di una ricca borghesia che stava attraversando un momento senza precedenti di sviluppo economico, i loro discendenti portano all'estremo il carattere specificamente visivo e feticistico di questa presenza. La spiegazione più immediata è che l'insistenza su questo tipo di dettagli sia parte del carattere evasivo assunto da molto cinema della Depressione in risposta alle ristrettezze economiche in cui versava la popolazione, sfoggiando un materialismo raffinato e lussuoso come forma di compensazione simbolica per i rigori della crisi economica. Altri tuttavia hanno isolato cause diverse di questa ossessione per il feticcio e il visivo, a dire il vero non esclusiva delle narrazioni orientaliste ma comune a buona parte della produzione hollywoodiana del decennio. Secondo Ruth Meyer il "feticismo" rappresenta una categoria fondamentale per comprendere la temperatura culturale e politica degli anni Trenta. Prendendo spunto dalle osservazioni di Anderson e Benjamin sul carattere serializzato e massificato delle concezioni di collettività e retoriche nazionali dell'epoca,

⁷⁰ Leff, Leonard J., Simmons, Jerold L., *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*, Lexington: University Press of Kentucky, 2001, p. 17

Meyer osserva come il linguaggio politico abbia mirato a offuscare queste caratteristiche deflettendo l'attenzione pubblica sulla dimensione visiva. I progetti nazionali ricorrono a un'"estetizzazione della vita politica" (Benjamin) che fa uso di simboli per affascinare, impressionare o comunque catturare il pubblico. Tali tendenze feticistiche risultano particolarmente evidenti nel caso di regimi totalitari come Germania, Italia o Unione Sovietica, ma coinvolgono anche gli Stati Uniti di F. D. Roosevelt, pioniere dell'utilizzo dei nuovi media in un paese che è comunque da sempre laboratorio di forme di spettacolarizzazione della politica.⁷¹ Fin dall'inizio del decennio questa tendenza feticistica si esprime in forme di enfaticizzazione del visivo, una delle quali è rappresentata proprio dalla moda per oggetti e arredi orientali di stravagante spettacolarità. Un po' alla volta, la dimensione politica scema da queste rappresentazioni lasciando dietro di sé solo superfici, icone, maschere. È proprio quello che succede in molti film orientalisti del decennio, dove vedremo come la forza dell'elemento visivo sia spesso tale da sovvertire i significati ideologici portati avanti dalla narrazione, trovando sfogo in nuovi generi e forme divistiche capaci di supportare questa esasperata visualità.

2.3.1) Prigionieri! Rapiti alla Depressione

Quello del rapimento (*abduction*) è uno dei topoi-chiave per comprendere come il mondo euroamericano abbia narrativizzato paure e incertezze relative ai suoi interlocutori nel Nordafrica, nel mondo arabo e in Asia orientale. Come spiega Linda Colley, dal cui affascinante saggio sull'impero britannico mi sono permesso di mutuare il titolo di questo paragrafo, non sempre la mentalità coloniale che postulava la schiacciante superiorità tecnologica e militare europea corrispondeva a verità. Solo a partire da fine Ottocento l'immagine stereotipica della debordante potenza di fuoco dell'Occidente che non lascia speranze a popoli impreparati assume sostanziale validità. Giunti a quell'epoca però, i paesi colonialisti avevano convissuto per secoli con avversari agguerriti e assolutamente alla loro altezza. Secoli durante i quali era frequente che, a seguito di azioni militari o incursioni piratesche, degli Europei cadessero prigionieri nei paesi della Barberia, del Nordamerica o dell'Asia centro-meridionale.⁷² Ancora dopo, fondendosi a stereotipi sul dispotismo orientale e a tradizioni narrative nel solco delle Mille e Una Notte, la paura del rapimento continua ad alimentare la visione di un Oriente predatorio e ghermitore. Gli Stati Uniti non fanno eccezione, come prova la vasta produzione cinematografica che fin dal periodo muto fa convergere temi mediorientali con la rappresentazione di pratiche barbare che sono parte del

71 Meyer, Ruth, "Image Power. Seriality, Iconicity and *The Mask of Fu Manchu*", *Screen*, Vol 53, dicembre 2012, p. 403

72 Colley, Linda, *Prigionieri. L'Inghilterra, l'Impero e il mondo. 1600-1850*, Torino: Giulio Einaudi editore, 2004 (2002), pp. 21, 22

folklore occidentale su quelle terre. In uno scrupoloso lavoro di catalogazione John Eisele ha mostrato con quale incredibile frequenza mutilazioni (il famoso taglio dell'orecchio o della mano), decapitazioni, schiavitù sessuale e appunto rapimento ricorrono nei film "Eastern".⁷³

Il tema dell'*abduction* viene ad assumere una precisa collocazione simbolica nel panorama cinematografico degli anni Trenta. Come le narrazioni di stupro e vendetta del periodo della Prima guerra mondiale, queste storie addomesticano paure relative alla minacciosa presenza geopolitica dell'Oriente, dandone un ritratto sostanzialmente negativo che presenta considerevoli implicazioni discriminatorie anche nei confronti delle minoranze razziali presenti nella società americana. Al contempo, quando ad essere rapita è una donna, esse propugnano valori patriarcali paventando i pericoli in cui questa potrebbe incorrere abbandonando le sicurezze del nido familiare e del suo contesto razziale, resi ancor più concreti dalla possibilità che finisca con l'affezionarsi al suo rapitore. Tale dinamica ideologica di rafforzamento dei confini nazionali e razziali, metaforizzata nella lotta per il possesso della donna, è stata assimilata a quella che aveva contribuito a giustificare l'espansione a danno delle popolazioni native americane con una nutrita aneddotta su rapimenti di donne bianche ad opera di "pellerossa".⁷⁴ E proprio come durante la Seconda guerra mondiale lo scontro col Giappone susciterà ricordi simbolici delle Guerre indiane, all'inizio degli anni Trenta il racconto di prigionia riaffiora dalla memoria coloniale del paese per tematizzare una minaccia orientale. Nella prima metà del decennio, quando non è ancora alleata degli Stati Uniti nello sforzo per limitare l'espansione giapponese nel Pacifico, per qualche tempo la Cina è vista dagli Americani come teatro imprevedibile di violenza e instabilità politica. Mentre il governo nazionalista si prepara a contendere con i comunisti di Mao e a far fronte alla minaccia del Giappone, sono ancora freschi nella memoria i ricordi del suo recente conflitto con i signori della guerra che fino al 1928 avevano spadroneggiato nel paese. Ecco spiegato il motivo dell'abbondanza di temi cinesi in questi racconti allarmisti, che si dividono in due categorie principali: da una parte quelli in cui un leader militare asiatico - chiaro riferimento alla storia recente della Cina - insidia una prigioniera bianca, dall'altra quelli legati al tema della *white slavery*, dove la protagonista associandosi alla dissolutezza sessuale dell'Oriente finisce per trovarsi risucchiata dal mondo della prostituzione. Analizzando due film rappresentativi di queste tipologie, Gina Marchetti rileva come ancora una volta la rappresentazione hollywoodiana dell'Oriente sia caratterizzata da un notevole grado di ambivalenza. Certamente essa riflette gli stereotipi razziali ed etnici in voga all'epoca sulla Cina e gli altri paesi asiatici; d'altra parte però, nel contesto della Depressione, riveste per il pubblico americano impoverito e sfiduciato anche valenze più positive.

73 Eisele J., op. cit., pp. 73-76

74 Marchetti G., op. cit., p. 48

L'amaro tè del generale Yen (Columbia Pictures, 1933, r. Frank Capra) racconta la storia di una missionaria americana a Shanghai che durante la Guerra civile cinese finisce per cadere prigioniera di un potente signore della guerra. Nel palazzo dov'è confinata, tra Megan e Yen si forma un profondo legame in cui ognuno dei due tenta di attirare l'altro dalla propria parte. Mentre lei vuole convertirlo al Cristianesimo lui si è invaghito della ragazza, che ben presto si sorprende a ricambiare i sentimenti del generale. Anche se l'amore non viene mai davvero consumato, lo scandalo di questa storia interraziale (naturalmente in *yellowface*) fu sufficiente ad attirargli il bando della Gran Bretagna e di tutti i paesi del Commonwealth. Al contempo però non si tratta certo di un B-movie scollacciato, ma di un vero e proprio *prestige film* - come suggerisce lo stesso Capra dicendo di aver voluto fare un film "d'arte" - abbastanza da consentirgli di inaugurare a New York la neonata Radio City Music Hall. Nella stessa tradizione di *Giglio infranto*, ma con meno successo commerciale, Hollywood cerca qui di cavalcare il sottile crinale fra elementi audaci, rassicurazioni conservatrici e *pedigree* artistico per conferirsi le credenziali necessarie a rovistare nel torbido. Ancora una volta gli elementi che consentono quest'equilibrio sono l'immaginario dell'Oriente e la sessualità interraziale. Sempre come nel caso di Griffith, a una certa indulgenza nei confronti del Diverso razziale incarnato da Yen corrisponde un sottofondo più conservatore: la Cina rappresentata nel film risponde agli stereotipi che la vogliono come terra barbarica, alternativamente in preda alla carestia o sfavillante di smodato lusso orientale (il palazzo del generale), abitata da persone "tutte uguali" di cui è sempre meglio non fidarsi. In questo contesto la villa in stile europeo che ospita i missionari appare come una vera e propria oasi, reminiscenza di tanta letteratura e cinema americano sulla contrapposizione frontieristica fra "giardino" e "deserto", fra avamposti di civiltà e terre abitate da selvaggi da convertire o annientare. Sul piano dei rapporti di genere poi, l'arco narrativo che porta Megan da fervente missionaria dalla forte personalità a innamorata quasi sottomessa di Yen può essere interpretato come un classico meccanismo di controllo che la trama romantica esercita sulla figura femminile, privandola progressivamente della sua *agency*; essa alimenterebbe stereotipi sessisti sulla passività delle donne e sul loro gradimento masochistico di forme di coercizione maschile, confermando al contempo gli stereotipi sulla crudeltà sessuale del dispotico Oriente. Per il pubblico della Depressione tuttavia, le valenze di questo ritratto della Cina sconvolta dalle guerre civili dovevano andare ben oltre il semplice stimolo derivante dall'istigazione di credenze razziste. La povertà, la fame, l'assenza di sviluppo sono cose che lo spettatore dei primi anni Trenta conosce anche troppo bene. Le scenografie sfarzose degli interni della casa di Yen parlano proprio a quest'America in ginocchio, mettendo virtualmente a disposizione del pubblico la meraviglia di un'opulenza che ormai si può ritrovare solo sul grande schermo. Nonostante il carattere idealizzato dell'amore fra i due personaggi, poi, il film è ben

lontano dal propagandare in modo acritico il sogno borghese di benessere e stabilità familiare. In un'epoca in cui per molte donne questo genere di sicurezze sono state sostituite dalla lotta per la sopravvivenza al fianco di uomini disoccupati, in particolare, la figura di Megan lancia messaggi contrastanti sulla loro indipendenza dal controllo maschile. Se è vero che i meccanismi della trama romantica la portano sempre più ad assumere una certa monodimensionalità, non dobbiamo infatti dimenticare la capacità del melodramma (specie nelle sue declinazioni orientaliste) di esplorare i rapporti conflittuali tra soggettività femminile e ruoli imposti dalla società. Il film di Capra si muove in parallelo alla sua protagonista, fino a mettere tra parentesi le dinamiche classiche del racconto di *abduction* sulla lotta per il possesso della donna in favore della lotta interiore di lei riguardo ai suoi sentimenti per Yen. Questa è pienamente giustificata dalla caratterizzazione contraddittoria del generale, la cui squisita raffinatezza di Mandarino lo fa oscillare fra gli stereotipi dell'“ugualmente raffinato ma diabolico Fu Manchu e del colto e benevolo Charlie Chan, entrambi popolari negli stessi anni a Hollywood”.⁷⁵ Questi due poli opposti conciliano nella figura di Yen attrattive contrastanti, da una parte un principio “occidentalizzato” di sicurezza e civiltà, dall'altra il fascino perverso di tutte quelle caratteristiche di sessualità sfrenata e animale che l'immaginazione euroamericana ha proiettato sul Diverso razziale. In una sorprendente sequenza onirica, un mostruoso Yen con i tipici baffi sottili e le unghie ad artiglio di Fu Manchu tenta di possedere Megan con la forza, prima di essere fermato da un misterioso eroe mascherato che nel momento climatico si rivela essere a sua volta Yen. È il picco soggettivo del film, la sospensione delle logiche narrative che (come nella performance del musical) porta in primo piano l'interiorità della donna, enfatizzando la centralità del suo desiderio a dispetto di una costruzione drammaturgica che tende a ricondurla entro i confini socialmente accettabili. Allo stesso tempo, esplicitando il carattere sognato e pulsionale degli stereotipi incarnati da Yen, questo momento onirico è anche un ottimo esempio di come il film tenga il piede in due staffe per quanto riguarda la rappresentazione dell'alterità razziale. Nel finale, quando Megan si rassegna ad assecondare quelli che crede siano i desideri di violenza sessuale del generale, un indignato Yen la rimprovera per aver frainteso le sue intenzioni romantiche. Dietro lo spirito missionario di lei, che per conciliare la propria attrazione con ideali di purezza e civiltà occidentali cercava di “ingentilirne” lo spirito insegnandogli la pietà cristiana, si nascondeva dunque fin dall'inizio l'ombra del pregiudizio culturale che assimila l'Oriente a visioni di sessualità sfrenata e perversa. Per quanto a sua volta imbevuto degli stereotipi razzisti e xenofobi del suo tempo, *L'amaro tè del generale Yen* apre così uno spazio di critica nei confronti delle aspettative culturali che l'America bianca nutre nei confronti di paesi lontani e delle minoranze razziali con cui si trova a convivere.

75 Ivi, p. 53

Una simile ambiguità testuale fra spinte conformiste e richiamo fatale dell'esotico si trova in quello che è per molti versi il testo-chiave fra i racconti di *white slavery*, cioè i film che virano in senso interrazziale la figura della "donna caduta" così cara al cinema degli anni Trenta. Si tratta di *Shanghai Express* (Paramount Pictures, 1932, r. Josef von Sternberg), magneticamente interpretato da Marlene Dietrich, la cui leggendaria *punchline* all'interno del film basterebbe come summa dell'eccesso sessuale di quella Hollywood e del suo duraturo legame con l'immaginario dell'Oriente: "It took more than one man to change my name to Shanghai Lily..". Shanghai Lily, cioè Magdalene, è il centro di un racconto corale con protagonisti i passeggeri di un treno che percorre la tratta fra Pechino e Shanghai nella stessa Cina in subbuglio del film di Capra, scossa dalla guerra fra truppe governative e capi militari ribelli. Fra di loro si trova una varia umanità di origini sia occidentali che orientali. C'è la prostituta Hui Fei, interpretata dalla sola star femminile asiatica della Hollywood di allora Anna May Wong, e associata come Lily all'aura di decadenza sessuale dell'Oriente; c'è il capitano inglese "Doc" Harvey, ufficiale medico, che con Lily era stato fidanzato prima che un equivoco li dividesse portando la brava ragazza a reinventarsi Vamp in cerca di uomini da sedurre; e c'è Henry Chang, misterioso passeggero euroasiatico che al momento opportuno si rivela essere il leader del gruppo di soldati ribelli che blocca il treno e sequestra i passeggeri. A questo punto *Shanghai Express* si sviluppa come un melodramma incentrato su due poli narrativi, quello spionistico/bellico (i ribelli cercano Harvey per impedirgli di operare al cervello il capo dei governativi) e quello della storia interrotta fra Lily e il capitano, che tra molte vicissitudini devono superare la reciproca diffidenza e ritrovare l'amore. A un primo livello di lettura quindi anche questo film sfrutta il racconto di prigionia per rafforzare concezioni conservatrici sulla famiglia, i ruoli femminili e quello della religione, incarnata dal parroco Carmichael che aiuta i due innamorati riluttanti a ritrovare fede nella forza spirituale del loro sentimento. Come in *L'amaro tè del generale Yen*, la minaccia della prigionia da parte di un signore della guerra asiatico diventa pretesto per riaffermare i valori della società bianca e patriarcale, con una maggior enfasi sul bisogno da parte della donna, peccatrice "perduta", di intraprendere un arco narrativo di redenzione che la riporti sulla retta via. Incentrato sul sequestro di un gruppo anziché di un singolo, e fondato su una narrazione in movimento che procede parallelamente al percorso del treno in cui si ambienta, *Shanghai Express* può essere collocato tra i film appartenenti al topos narrativo della "Ship of Fools", non diversamente da un altro dei capolavori della Hollywood anni Trenta, *Ombre rosse* (1939). Come per la diligenza del film di Ford, il contenuto ideologico della storia emerge attraverso dinamiche innescate dall'imprigionamento in un unico ambiente semovente. E in superficie si tratta di un contenuto ideologico molto simile: tanto *Shanghai Express* quanto *Ombre rosse* infatti esibiscono storie di donne perdute redente dall'amore, la cui forza

spirituale vince infine sul pregiudizio sociale. Grande enfasi viene posta sulla minaccia di un “selvaggio” connotato in chiave razziale, che siano gli Indiani sul piede di guerra protagonisti della clamorosa sequenza di inseguimento del film di Ford, o la Cina barbarica, sensuale e pericolosa di quello di Sternberg.

In both films, racial, ethnic, and national differences are coded as immoral, duplicitous, barbaric, and dangerous to the precarious existence of white Christian civilization represented by the group on its journey. In their encounter with the savage, this microcosm of Western culture cleanses itself of any excessive, forbidden desires or moral trespasses to survive.⁷⁶

Rispetto alla fluidità e coerenza con cui *Ombre rosse* svolge i propri nodi ideologici, redimendo l'eroina caduta ed eliminando le minacce interne ed esterne all'ordine sociale, la trasmissione degli stessi valori in *Shanghai Express* risulta però molto più problematica. Secondo Marchetti, che arriva a definire i due film quasi opposti simmetrici l'uno dell'altro, nel secondo caso la ricerca dell'“eccesso” (che da stilistico si fa morale e finalmente ideologico) porta la messa in scena a confliggere ironicamente col contenuto narrativo conservatore, in accordo ancora una volta con la sfiducia del pubblico della Depressione negli ideali borghesi di purezza morale e stabilità familiare. Se ad un certo livello il film lavora per far rientrare la minaccia sensuale di quest'Oriente corruttore della moralità, i piani della regia, delle interpretazioni e delle straordinarie scenografie esudano in direzione opposta un inequivocabile compiacimento, che consente a spettatori e spettatrici di crogiolarsi in visioni di grandiosa decadenza orientale. La sacralità della storia d'amore fra Harvey e Lily, nonché la trasformazione di quest'ultima da *femme fatale* a ragazza del coro, sono relativizzate dalle pose sardoniche, autoconsapevoli fino al limite dell'irrisorio, delle star Dietrich e Clive Brook, depositarie anch'esse di un eccesso stilistico che rompe coi canoni del realismo hollywoodiano contraddicendo tra le righe qualunque invito alla morigeratezza. I personaggi di Chang e Hui Fei completano il quadro di una simbologia dell'Oriente come affascinante e pericolosa alternativa allo *status quo* predicato dalla narrazione; lui incarnando l'enigma di un'identità dai tratti etnici e sessuali ambigui, il cui potere militare gli consente di sottomettere le figure maschili europee con gesti carichi di sottotesti omoerotici, come quando marchia a fuoco uno dei passeggeri riprendendo il gesto reso celebre da Hayakawa in *I prevaricatori*. Lei tenendo vivo dopo la redenzione di Lily il fuoco di una femminilità alternativa, vulnerabile alla violenza ma non all'autorità maschile, la cui sola presenza nelle ultime scene sembra contraddire un lieto fine segnato dalla rinuncia al trasgressivo fascino esercitato dall'Oriente.

76 Ivi, p. 61

2.3.2) *Dietrich, Sternberg e il “melodramma esotico”*

Al botteghino *Shanghai Express* ottiene uno straordinario successo, rimanendo il maggiore incasso del 1932. A livello commerciale e di visibilità esso rappresenta lo zenith della collaborazione hollywoodiana fra il regista viennese Josef von Sternberg e l'attrice berlinese Marlene Dietrich. Questo sodalizio - ma verrebbe da parlare di simbiosi, se non di una vera e propria equivalenza - segna profondamente il cinema americano degli anni Trenta. Pur mantenendo sempre una certa unicità e differenza rispetto alle norme hollywoodiane, infatti, esso rappresenta forse l'esempio per eccellenza di quel primato del visivo e del feticcio che permea l'atmosfera del decennio. Lo stile barocco e visionario del regista, cristallizzato nella figura trascendente della diva Dietrich, troneggia per qualche anno come un monumento all'eccesso divenuto nuovamente possibile a Hollywood durante la Depressione. E se con *Le notti di Chicago (Underworld, 1927)* Sternberg aveva dato un contributo fondamentale al nascente gangster film, la sua musa diventa una delle massime maschere di dissoluzione al femminile dell'epoca, abitando personaggi che flirtano con gli stereotipi della *flapper* e della *gold-digger* e facendo da ponte coi suoi numeri musicali e le sue pose languide fra le Vamp dei decenni precedenti e le *femme fatale* del noir nel successivo. È una gloria effimera, destinata a soffocare abbastanza presto sotto il peso di alcuni gravi insuccessi commerciali e della notoria difficoltà di Sternberg a rientrare nei ranghi degli studios. Ma nel giro di neanche un decennio i due licenziano alcune memorabili fantasticherie illuminate dal suo squisito decadentismo e grate dalla presenza impalpabile, segno cinematografico di inusitata purezza, dell'attrice. Che l'Oriente abbia molto a che fare con quella che è forse la più classica diade fra regista e interprete di tutti i tempi (verrà da qui il concetto di “attore-feticcio”?) dipende dall'incrociarsi di numerosi fattori storici, oltre che delle personali poetiche e della consapevole coltivazione di figure divistiche da parte dei due. Mentre Sternberg dopo un periodo di apprendistato teatrale in Europa era sbarcato a Hollywood già a metà degli anni Venti, l'“importazione” di Dietrich segue il clamoroso successo internazionale del loro *L'angelo azzurro (Der blaue engel, 1930)* filmato negli studi berlinesi dell'UFA in Tedesco e Inglese secondo la pratica delle versioni multiple con cui per qualche anno si cerca di ovviare ai problemi di esportazione causati dall'introduzione del sonoro. La carriera hollywoodiana della coppia si svolge nel solco decadente e oltraggioso di quel film, ma soprattutto in una chiave che enfatizza l'*esotismo* di entrambi. Sternberg, che come il concittadino Eric Stroheim aggiunge notoriamente al proprio nome la particella nobile “von”, non lo fa per un semplice vezzo ma per costruirsi ad uso del pubblico (lui figlio di una famiglia impoverita di Ebrei ortodossi di Vienna) un'aura misteriosa di nobiltà mitteleuropea. Anche per Dietrich il raggiungimento della *stardom* si lega strettamente a una comunicazione che esalta il carattere

“forestiero” delle sue origini tedesche, cementato da un’inconfondibile dizione gutturale e immortalato dall’immagine indelebile di Lola Lola in *L’angelo azzurro*. In questo senso James Black paragona la sua carriera a quella di Sessue Hayakawa, lui pure immigrato in America da un paese lontano e assimilato dal suo contesto d’adozione secondo modalità divistiche che lo imprigionano in un’immagine di sensualità esotica. Colpiti entrambi dall’associazione con le rispettive nazioni d’origine man mano che i rapporti internazionali degli Stati Uniti con Giappone e Germania vanno deteriorandosi negli anni che precedono la Seconda guerra mondiale, Hayakawa (già danneggiato dal passaggio al sonoro) non riuscirà a riformulare efficacemente la sua immagine minacciosa di “asian warrior/villain” in un’epoca di crescente razzismo anti-giapponese, cadendo in disgrazia fino alla sua seconda carriera negli anni Cinquanta. Dietrich d’altronde, avvantaggiata rispetto al collega dal fatto di essere di pelle bianca, si adatterà più facilmente, enfatizzando la sua nuova identità americana in modi che riorientano senza negarlo il suo fascino mitteleuropeo. Naturalizzata statunitense e convinta antinazista, l’attrice volgerà in favore della causa alleata le sue doti di *entertainer* ballando e cantando per le truppe americane come Lola Lola aveva fatto per i soldati tedeschi.⁷⁷

Questa fase successiva non fa che estremizzare quella che è fin dall’inizio una chiave fondamentale del successo suo e di Sternberg, ovvero la capacità di mediare fra assimilazione e mantenimento di prerogative di *foreignness* che conferiscono loro un’aura esotica. E non può esserci periodo migliore dell’inizio degli anni Trenta per mettere a frutto queste qualità. La Hollywood dell’epoca richiede a gran voce intrattenimenti spettacolari, viaggi ai confini del mondo ed eccesso visivo. L’irrigidimento del Codice Hays è ancora di là da venire, ma intanto le norme rappresentative hollywoodiane si stanno già assestando su una vaghezza che sfuma i confini etnici e nazionali, sintetizzati in visioni mitiche e romantiche dell’Europa, del Sud America e dell’Asia. La fantasia fa da correttivo alla realtà, nel doppio senso dello sconveniente principio di realismo introdotto dal sonoro e di una contemporaneità segnata da crisi e indigenza. È l’habitat naturale di un cineasta come Sternberg, la cui cifra stilistica si svolge tutta nel segno di una preminenza della suggestione visiva sulla struttura narrativa, dell’espansione verticale dell’immaginario su quella orizzontale del *plot*, dell’interprete come maschera/feticcio/apparizione sull’interprete come creatore di caratteri o psicologie. Sternberg rappresenta un esempio da manuale (per quanto può esserlo un cineasta così idiosincratico) della sempre maggior enfasi posta da certo cinema hollywoodiano degli anni Trenta sugli effetti formali e di messa in scena. I suoi film contano meno per le storie che raccontano che non per le loro strabilianti architetture visive e scenografiche; meno

⁷⁷ Black, James Eric, “The Star Image and Cultural Identity of Sessue Hayakawa and Marlene Dietrich”, *ETC: A Review of General Semantics*, vol. 73 n. 1, 2016, pp. 100-105

per i diversi personaggi che non per l'unica variabile immutata della presenza di Marlene Dietrich, totem, crasi e in un certo senso significato ultimo dell'intero corpus sternberghiano. La componente attrazionale dell'immagine cinematografica, estremizzata dall'ipertrofia della messa in scena, raggiunge il picco nella figura della diva, che monopolizza l'attenzione del pubblico assurgendo a "oggetto esotico per eccellenza (...), indizio di un altrove assoluto segnato dall'eccesso: della bellezza, dei costumi, della recitazione".⁷⁸ L'immaginario dell'Oriente rappresenta il candidato naturale a intrecciare le esigenze di una Hollywood affamata di visioni fantastiche con la poetica di questo esteta totale, innamorato di sete e porcellane cinesi almeno quanto lo erano stati i *dandy* alla Wilde del secolo precedente. In America Sternberg e Dietrich realizzano nel giro di pochi anni una serie di film che fondono le convenzioni narrative del melodramma con l'attrattiva di elaboratissimi impianti registico-scenografici aventi al loro centro il divismo dell'attrice. Due di essi, *Marocco* (1930) e appunto *Shanghai Express*, calano la formula in un contesto orientale. E mai come in questi casi vale il monito di Said sulla differenza fra l'Oriente "reale" e quello che popola le fantasie del mondo euroamericano. Il Marocco e la Cina raffigurati da Sternberg non sono tacciabili di nessuna fedeltà che non sia quella nei confronti della personalissima visione del regista, per cui regioni geografiche realmente esistenti costituiscono al più lo spunto sulla cui base imbastire narrazioni puramente mitologiche, immaginarie, sognate. Esiste tutta una divertente aneddotica su come Sternberg si facesse un punto d'onore di evitare per quanto possibile ogni riferimento realistico ai luoghi raffigurati. Nel caso di *Marocco* ad esempio, per cui aveva ricostruito fra i teatri di posa e il deserto della California le ambientazioni nordafricane tipiche dei film sulla Legione straniera, il protagonista Gary Cooper sosteneva di dubitare che il regista sarebbe stato in grado di indicargli su una mappa la collocazione geografica della nazione; resta celebre anche la piccata risposta data da Sternberg al pascià di Marrakech, il quale ammirato dalle scenografie naturali gli chiedeva se il film fosse stato girato *on location*. Nella sua personalissima versione di "ogni riferimento a luoghi e persone reali..", egli ribattè scusandosi per qualunque eventuale somiglianza del suo film con l'effettiva realtà del Marocco, evidentemente "accidentale, un difetto dovuto alla mia mancanza di talento nell'evitare tali analogie".

Come tante altre manifestazioni dell'orientalismo fin dall'età vittoriana, i film della coppia approfittano di questo senso di trascendenza rispetto alle regole del reale per trasgredire col pretesto dell'ambientazione "decadente" le norme sessuali dell'epoca. Nella scena della sua esibizione in *Marocco* Dietrich compare in abiti maschili e scambia un languido bacio con una spettatrice in platea, mentre *Shanghai Express* porta il pubblico della Depressione a parteggiare per figure come

78 Tognolotti, Chiara, "Tra racconto e attrazione. Forme della rappresentazione dell'Oriente nel cinema narrativo degli anni Trenta", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 3, marzo 2013, p. 52

Lily e Hui Fei, che certo non rientrano nei canoni tradizionali di femminilità. Sulle valenze sociopolitiche da attribuire a queste esibizioni di sensualità e allo statuto dell'immagine della donna nel cinema di Sternberg esistono interpretazioni discordanti. La più nota è forse quella psicanalitica datata da Laura Mulvey nel suo celeberrimo saggio del 1975 *Visual Pleasure And Narrative Cinema*, seminale per il settore degli studi di genere, che vede nei suoi film con protagonista Dietrich un esempio flagrante di come il cinema classico hollywoodiano fosse costruito per soddisfare le aspettative dello spettatore maschile, riducendo la figura minacciosa della donna a puro oggetto da contemplare ed esercitando controllo narrativo su di essa o (nel caso di Marlene) elevandola a feticcio per il piacere del *male gaze*. Proprio il legame fra lo stile antirealistico del regista austriaco e la capacità della coppia di ritagliarsi all'interno della narrazione uno spazio scenico dove operare forme di trasgressione ha però spinto altri studiosi a ridimensionare la lettura di Mulvey:

Objectification does not capture what is at stake in Sternberg's solicitude for the pictorial space enclosed by the frame to the detriment of the narrative. Dietrich does not win her independence from the narrative only to surrender as an object to the gaze of the heterosexual male viewer. In her independence, she returns the spectator's look.⁷⁹

Particolarmente interessante per quanto concerne il discorso sull'Oriente è a questo proposito l'interpretazione di Frank Krutnik, che nel suo articolo *The Shanghai Gesture: The Exotic and the Melodrama* (1980) ribalta completamente le tesi di *Visual Pleasure*. Secondo Krutnik il sovraccarico della dimensione visiva a cui si assiste nei film di Sternberg non sarebbe voyeuristicamente al servizio di un'ideologia di contenimento del femminile. Al contrario esso produrrebbe un vistoso scollamento fra quell'ideologia e l'impianto visivo dei film, dando così modo al secondo di problematizzare e contraddire la prima. Ambientati in luoghi remoti e pervasi da un'atmosfera di decadente sensualità, i "melodrammi esotici" della coppia sovvertono le normali gerarchie fra *plot* e sfondo narrativo portando in primo piano il senso di romantico abbandono agli scenari evocati dalla messa in scena. Da semplice complemento sensazionalistico, bisognoso prima o poi di essere contenuto e disinnescato nella sua minaccia allo status quo, la *foreignness* diviene fulcro e messaggio dei film conferendo loro un'inusuale capacità di sabotare convenzioni sociali, sessuali o di genere. La lettura di Krutnik ci consente di collocare il cinema di Sternberg e Dietrich nell'ambito di quel duraturo legame fra narrazioni melodrammatiche, *performance* (la danza, i numeri di Marlene) e immaginario orientale come modalità complementari tramite cui storicamente

79 Phillips, James, *Sternberg and Dietrich: The Phenomenology of Spectacle*, Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 10, 11

si è manifestato il dissenso femminile. Anche quando la loro collaborazione giunge al termine, le carriere di entrambi continueranno a portare i segni di quest'affinità coi temi dell'orientalismo. Più saltuariamente Dietrich, che ancora nella seconda metà del decennio compare tuttavia in *Il giardino di Allah* (1936, Selznick International Pictures), versione a colori della formula romantica dei film sulla Legione Straniera; instancabilmente il “maestro di cineserie”⁸⁰ Sternberg, che attraverso film come *I misteri di Shanghai* e l'ultimo bizzarro esperimento di *L'isola della donna contesa* (*The Saga of Anatahan*, 1953) continuerà sulla strada dell'evocazione di un Oriente irreal e mitologico. Perfino il titolo mai del tutto chiarito della sua autobiografia, *Fun in a Chinese Laundry* (1965), testimonia come l'immaginario orientale abbia segnato la sua concezione del cinema come puro piacere visivo svincolato da ogni principio di realtà.

2.3.3) Orientalismo e horror film. Il caso Karloff

I melodrammi barocchi di Sternberg e Dietrich non sono l'unico luogo in cui la nuova propensione della Hollywood anni Trenta per la suggestione visiva, il feticismo e la maschera ha occasione di sfogarsi in rappresentazioni orientaliste. Questo periodo infatti segna anche l'affermazione del genere che intrattiene il rapporto più stretto con la rappresentazione della diversità etnica e sessuale: l'horror. A partire dai successi di *Dracula* e *Frankenstein* (entrambi del 1931) una *minor* come Universal Pictures perfeziona la formula vincente per sfruttare narrativamente e commercialmente le paure del decennio. Mentre lavorano per legittimarsi tramite l'adattamento di classici della letteratura inglese dell'Ottocento e l'adozione di caratteristiche visive provenienti dalla scuola espressionista tedesca, questi film portano alla ribalta figure di divi specializzati che il pubblico impara presto ad associare ai più celebri mostri dello schermo, come i due Lon Chaney, Bela Lugosi e Boris Karloff. La figura di Karloff in particolare interessa il nostro discorso perché è quella che maggiormente si trova a incarnare la convergenza fra i temi dell'horror e dell'orientalismo, a sua volta comprensibile all'interno del più ampio significato assunto dalla *foreignness* nella simbologia del genere. Com'è noto i film della Universal fanno ampio uso di location esotiche nel Vecchio continente, dai Carpazi alla nebbiosa Inghilterra, tramite cui esprimono contemporaneamente le inquietudini e il desiderio di evasione fantastica del pubblico della Depressione; oltre a materializzare gli spettri della povertà e dell'ascesa dei totalitarismi - tema particolarmente sentito dagli espatriati di area tedesca che contribuiscono al travaso di stili e tecniche espressioniste - quest'Europa fatta di antichi manieri gotici arroccati in cima ai monti o persi tra le foreste offre agli spettatori il piacere trasgressivo dell'incontro sessuale col Diverso. Se da un lato studiosi come La

80 Higham, Charles e Greenberg, Joel, *Hollywood in the Forties*, New York: A. S. Barnes & Co, 1968, p. 44

Polla hanno giustamente rilevato un certo tono paranoico nella relazione perversa del mostro horror con le sue coprotagoniste femminili, metafore virginali di un’America che si sente minacciata dai suoi interlocutori internazionali, è anche vero infatti che

Time and again in horror films of this decade (...) well-behaved women transform after falling under the spell of hypnotic creatures (...) girl gets boy at the conclusion, but her best times, the moments that give her free reign to throw all caution to the wind, are spent with the monster.⁸¹

Vampiri, licanthropi e altre creature da incubo, alla cui mostruosità fa da complemento/sottotesto l’esotismo della loro provenienza europea, diventano quindi il pretesto narrativo per sanzionare e contemporaneamente indulgere nelle trasgressioni di un’epoca profondamente disillusa rispetto agli ideali tradizionali di famiglia borghese e decoro femminile. E nonostante come ambientazione l’Europa detenga sicuramente il primato, anche solo in quanto luogo d’origine e sfondo della maggior parte dei racconti classici che vanno a nutrire la filmografia del genere, spunti narrativi efficaci possono talvolta venire anche dall’Oriente, dove già da anni ormai Hollywood è abituata a trovare quelle caratteristiche di esotismo ed eccesso sessuale che sono parte integrante della ricetta dell’horror.

Se la carriera di Boris Karloff rappresenta una finestra privilegiata su questo legame è innanzitutto perchè proprio lui si trova a interpretare nel 1932 quello che rimane l’esempio più celebre in assoluto di horror orientalista. Un anno prima lo straordinario successo di *Frankenstein* ha reso l’attore londinese⁸² una star, immortalandolo per sempre come icona classica del cinema dell’orrore grazie anche all’inconfondibile *make-up* del truccatore Jack Pierce. La Universal non perde dunque tempo a mettere in cantiere un altro horror che consenta di capitalizzare sulla sua nuova fama. La scelta ricade su *La Mummia*, la cui regia viene affidata a quel Karl Freund che in Germania aveva firmato la fotografia di opere del calibro di *L’ultima risata* (1924) e *Metropolis* (1926) prima di contribuire in modo determinante alle atmosfere espressioniste di *Dracula*. Mentre quest’ultimo, *Frankenstein* o *L’uomo invisibile* (1933) raccontano il lato orrifico dell’Europa, però, *La Mummia* si differenzia all’interno della produzione maggiore della Universal per la sua ambientazione egiziana. Nuovamente irricognoscibile dietro i trucchi di Pierce, Karloff interpreta Imhotep, sommo sacerdote del faraone mummificato e sepolto vivo per aver tentato di far risorgere dalla morte la principessa Anck-su-namun di cui si era sacrilegamente innamorato. Nel 1921 una spedizione archeologica risveglia per errore la mummia del sacerdote, che credendo di rivedere la

81 Glynn, Basil, *The Mummy On Screen: Orientalism and Monstrosity in Horror Cinema*, New York: Bloomsbury USA Academic, 2021, p. 26

82 Ma di origini indiane. Chissà che questo non possa aver giocato un ruolo nell’assegnazione di ruoli esotici.

sua amata in una donna inglese di origini egiziane decide di portare a termine la missione interrotta migliaia di anni prima.⁸³

Anche se la sua fama di classico ha in gran parte oscurato questo fatto, il film di Freund non segna certo la prima comparsa sugli schermi (nemmeno americani) del tema della mummia. Nel cinema delle origini, le cui capacità rievocative si saldano come sappiamo all'impresa archeologica in quello che Bazin chiamerà proprio "complesso della mummia", essa era stata di gran lunga il mostro più popolare, con circa cinquanta film all'attivo già prima degli anni Venti. Con la parziale eccezione di quelli realizzati negli studi tedeschi dell'UFA, però, il taglio di questi film non era quasi mai orrorifico. Nonostante la duratura associazione con la magia e la sua presenza nei primi racconti su misteriose maledizioni egizie, nella mummia il pubblico d'inizio secolo vede soprattutto l'oggetto inerte, esotico ma non certo minaccioso, che popola le fiere, musei ed esposizioni popolari negli stessi anni. Come tale, tanto il cinema quanto la letteratura ne fanno la protagonista di trame perlopiù comiche o romantiche, spesso basate sul tema dell'amore impossibile che attraversa i secoli.⁸⁴ Ma nel 1922 questa percezione è destinata a cambiare radicalmente con la scoperta da parte dell'archeologo Howard Carter della tomba sepolta di Tutankhamon. I lavori di scavo nella Valle dei Re e il rinvenimento del corredo funebre magnificamente conservato del giovane faraone suscitano uno straordinario entusiasmo in tutto il mondo occidentale, con una copertura mediatica senza precedenti che rilancia per qualche tempo la popolarità dell'Antico Egitto tendendo a enfatizzare gli aspetti tragici e inquietanti legati alla figura di Tutankhamon. Si insiste molto sulla sua probabile morte violenta, forse in combattimento, e in seguito all'improvviso decesso del finanziatore della spedizione Lord Carnarvon immediatamente dopo la scoperta del sarcofago, inizia a diffondersi la leggenda di una maledizione che colpisce chiunque osi profanare il sonno del faraone. Il cinema prende nota, ma nonostante l'entusiasmo popolare non si assiste inizialmente a un rilancio della figura della mummia, che dopo una manciata di titoli dedicati alla maledizione a metà degli anni Venti sparisce anzi di scena per ben sei anni. L'arrivo della Universal nel 1932 segna dunque non solo la ripresa di un filone duraturo, ma anche la sua definitiva ricollocazione nell'ambito del nascente genere horror. *La Mummia* è quindi un film-crocevia di varie contingenze storiche: rappresenta l'alternativa orientalista alla recente proliferazione di soggetti esotici europei nei film della casa; condivide con loro l'influsso tedesco che fa convergere la lezione espressionista in un innovativo stile visivo basato su ombre e chiaroscuri; e con l'enfasi che pone sulla storia d'amore fra Imhotep e Anck-su-namun, fa da testa di ponte fra le precedenti rappresentazioni

83 Booker, M. Keith e Daraiseh, Isra, *Consumerist Orientalism: The Convergence of Arab and American Popular Culture in the Age of Global Capitalism*, Londra e New York: B Tauris & Co Ltd, 2021, p. 48

84 Glynn, Basil, op. cit., pp. 46-50

romantiche della figura della mummia e la sua successiva elezione nel pantheon dei mostri classici dell'orrore.

Ispirato dall'aura di mistero che circonda l'ancora recente scoperta di Carter (è ambientato nel 1921, l'anno prima dell'impresa) il film offre una rappresentazione dell'Egitto di chiara matrice orientalista, secondo la classica dinamica che pone il paese musulmano moderno come la facciata decadente dietro cui si nasconde il "vero (cioè antico) Egitto", che è compito dell'impresa occidentale riportare alla luce senza minimamente porsi il problema del consenso degli abitanti. Contemporaneamente in quanto terra barbarica, esotica e sensuale, esso mette i suoi ospiti europei a contatto con la tentazione di amori proibiti. Le paure della contaminazione razziale e della nuova indipendenza femminile trovano un *humus* ideale nella tendenza dell'horror a indulgere in narrazioni di stampo romantico, dove l'impossibilità per il mostro di consumare il suo amore maledetto per la protagonista assume spesso risvolti tragici e di frustrazione sessuale. In *La Mummia* la caratterizzazione di Helen, la donna di cui Imhotep si innamora credendo di rivedere in lei la sua principessa, oscilla con classica ambivalenza fra stereotipi conservatori e aspetti di modernità. Da un lato è la fidanzatina devota dell'archeologo che guarda con gioia alla prospettiva del matrimonio imminente. Dall'altro, siccome Imhotep ci ha visto giusto e dentro di lei vive davvero lo spirito di Anck-su-namun, è contemporaneamente una seduttrice fatale e sessualmente aggressiva sullo stampo delle Vamp del decennio precedente, che la narrazione provvede immancabilmente a castigare proprio come l'opinione pubblica aveva minato l'immagine della donna emancipata della *Progressive Age*:

She is multifaceted: white but Oriental, British but also Egyptian, a Westerner but living in Cairo, a woman surrounded only by men, existing in the present but hung up on the past. As well as mirroring just the story of the New Woman, her journey from liberation to convention also more broadly parallels that of many Americans from the roaring twenties to the Depression-era thirties as she has to learn to put behind her the rediscovery of ancient Egypt and the glamour and excitement it helped stimulate and come to accept the more dour realities of the present.⁸⁵

La rappresentazione che *La Mummia* dà dell'Egitto quale luogo pericoloso per le norme sessuali, come sempre contemporaneamente agitandone e condannandone l'attrattiva esotica, lo avvicina ai contemporanei film orientalisti di rapimento come *L'amaro tè del generale Yen* o *Shanghai Express*. Anche qui l'espedito narrativo rappresentato dall'ammaliante minaccia dell'uomo "etnico" nei confronti della donna bianca consente di tenere insieme aspettative, desideri e statuti identitari profondamente contraddittori fra loro. Rispetto all'atmosfera di tensione sessuale che accompagna

85 Ivi, p. 107

l'amore impossibile fra i protagonisti del film di Capra, tuttavia, quello di Freund opta per un più smaccato romanticismo, dando di Imhotep una caratterizzazione asessuata e vagamente legnosa che ben si sposa con l'aria di taciturna minaccia evocata da Karloff. Solo verso il finale la sua associazione con un gigantesco aiutante nubiano, introducendo quell'elemento di prestantza fisica che manca completamente nel personaggio del sacerdote, consente al film di recuperare l'atmosfera di minaccia sessuale tipica dei racconti di *abduction*. Questa dinamica di sdoppiamento è tipica degli horror Universal, dove spesso il mostro è accompagnato da un aiutante di un'etnia ritenuta "inferiore". Nel caso della *Mummia* l'affiancamento al sacerdote egiziano di uno schiavo dalla pelle nera costituisce un esempio da manuale di distribuzione degli stereotipi razziali: da una parte la supposta cerebralità dell'orientale, dall'altra le degradanti credenze che nell'America di allora associavano i neri a caratteristiche come forza bruta, lussuria incontrollabile e ottuso servilismo, il cui ruolo nel film è forse dovuto in parte all'eco mediatica dei recenti processi di Scottsboro (1931) dove alcuni afroamericani erano stati accusati di stupro nei confronti di donne bianche.⁸⁶

Fra l'horror degli anni Trenta e l'orientalismo c'è però qualcosa di più che non una semplice affinità di temi motivata dalla tendenza del genere all'esotismo e alla sensualità interrazziale. Entrambi infatti partecipano a loro modo di quel carattere feticistico, di amore per la superficie e per l'immagine sulla narrazione, che è caratteristica inconfondibile del decennio al cinema. In questo contesto le visualizzazioni dell'horror, con la loro enfasi sul *make-up* e la creazione di maschere, vengono a trovarsi in diretta prossimità della lunga tradizione statunitense di intrattenimenti teatrali e cinematografici basati sul travestimento e la performance etnici. Già nel periodo d'incubazione del genere la pionieristica collaborazione fra Tod Browning e il suo protagonista ricorrente, l'insuperato trasformista Lon Chaney, aveva avuto al suo centro proprio questa dimensione. Oltre a regalare al pubblico alcune delle prime memorabili *creatures* del cinema dell'orrore americano, la presenza proteiforme di Chaney si era espressa in interpretazioni di carattere cross-razziale, dove fra l'altro la sua rinomata valigetta dei trucchi aveva prodotto svariati travestimenti del genere *yellowface* popolare fin dal tardo Ottocento.⁸⁷ Scomparso prematuramente nel 1930, l'attore non fa in tempo a vedere quale successo l'applicazione sistematica del suo stile sia destinata di lì ad un solo anno a portare al genere horror. La sua morte apre il varco che consente a nuove star di emergere e dar vita ai mostri classici della Universal, primo fra tutti Bela Lugosi, che come gli appassionati ben sanno eredita da Chaney il contratto per interpretare *Dracula* sotto la direzione del suo partner artistico di una vita Browning.⁸⁸ È però l'altro grande mito dell'horror anni

86 Ivi, p. 115

87 Per esempio in *Mr. Wu* (MGM, 1927) al fianco di Anna May Wong.

88 Alexander, Dave, "Dracula, Chaney Style" su *UntoldHorror*, URL = <http://www.untoldhorror.ca/2017/04/28/dracula-chaney-style/>

Trenta, Boris Karloff, il maggior continuatore della tradizione di mascheramenti etnici che aveva reso celebre l'Uomo dai Mille Volti. Le interpretazioni di Karloff esemplificano bene la particolare declinazione data dall'horror del divismo in voga durante il decennio. Non diversamente da Marlene Dietrich, Greta Garbo o Charlie Chaplin, il divo dell'orrore è stato descritto come un "volto-oggetto" le cui apparizioni sullo schermo partecipano di una certa qualità scultorea e archetipica. Ma se per gli altri questo si traduce nella percezione da parte dello spettatore della specificità della loro maschera, "veicolata tramite inaccessibilità del *glamour* e perfezione superficiale", l'horror ricalibra leggermente questa concezione proponendo divi che sono tali proprio per la capacità di indossare di volta in volta maschere sempre diverse. Piuttosto che manifestare una presenza stabile sullo schermo l'attore assume in un certo senso il ruolo di quest'ultimo, *tabula rasa* su cui proiettare sculture filmiche di iconica perfezione.⁸⁹ Dopo essersi legato all'immagine del mostro di Frankenstein, con *La Mummia* Karloff si ritrova per la prima volta a indossare panni esotici di stampo orientalista. Nella sua interpretazione di Imhotep convergono come in Chaney le tradizioni di mascheramento dell'horror e della pantomima etnica, revitalizzate nel contesto di nuova centralità accordata al visivo dalla Hollywood anni Trenta. Sempre in quel solco, a pochi passi dai suoi celebri mostri Universal, l'attore si cimenta in altre due prove che lo vedono impegnato in travestimenti cross-razziali. La prima è in *La maschera di Fu Manchu* (*The Mask of Fu Manchu*, 1932, MGM) che nello stesso anno di *La Mummia* capitalizza sulla fama di specialista dell'orrore di Karloff per dare quello che rimarrà come il ritratto definitivo dello spauracchio cinese creato da Sax Rohmer. Questa capacità di imprimere nella memoria collettiva un'immagine, aggiungendo le lunghe unghie e i baffi sottili del mandarino al bestiario delle creature da incubo delle contemporanee produzioni Universal, testimonia della preminenza assoluta che il film accorda agli aspetti visivi ed iconici. Certo la presenza di temi orientalisti in *The Mask* è ben evidente anche a livello di trama, non particolarmente diversa da quelle rinvenibili nei popolari *serial* anni Venti in cui il personaggio era interpretato da un altro attore caucasico, Warner Oland: un team di egittologi britannici deve scoprire la tomba di Gengis Khan prima di Fu Manchu, che altrimenti userebbe la maschera e la spada del temuto conquistatore orientale per proclamarsi sua reincarnazione e guidare i popoli dell'Est in una guerra per l'annientamento della razza bianca. Com'è evidente si tratta di una vera e propria panoramica su alcuni dei più classici tòpoi orientalisti, dal ruolo culturale dell'impresa archeologica alla paura dell'invasione fino all'isteria della contaminazione razziale. Il vasto campionario di armi, marchingegni e strumenti di tortura progettati dal genio del male è un esempio da manuale di tecno-orientalismo, così come classica per la Hollywood del periodo risulta la scelta di adottare una cornice coloniale britannica. Eppure a

89 Meyer, Ruth, op. cit., pp. 412, 413

determinarne la specificità come film orientalista anni Trenta non è tanto o solo la sua adesione al razzismo dell'epoca, quanto il modo in cui questi temi vengono presentati al pubblico della Depressione. *La maschera di Fu Manchiu* è anzitutto e fondamentalmente un grandioso spettacolo visivo, desideroso di stupire con tutte le risorse di un immaginario orientalista opulento e sfarzoso. Le scenografie riccamente decorate di Cedric Gibbons e lo stesso arsenale tecnologico del cattivo esprimono un senso di pienezza visiva e di evasione fantastica direttamente imparentato con le stupefacenti visioni orientaliste dei film di Sternberg. E se lì tutto convergeva sulla figura di Marlene, qui il ruolo della diva spetta a Karloff, che smessi i panni del mostro compassionevole e quelli del taciturno sacerdote egizio risplende letteralmente al centro della scena nella sua nuova maschera - il titolo non è casuale – come una sorta di spettacolo nello spettacolo.

Apparentemente lontanissimo dai suoi horror e dall'aura di soprannaturale malvagità di un personaggio come Fu Manchu, anche l'altro celebre ruolo in *yellowface* interpretato dall'attore è stato letto come attinente alla stessa atmosfera culturale. Si tratta del detective sino-americano Mr. Wong, creato da Hugh Wiley, che insieme ai contemporanei Charlie Chan e Mr. Moto segna per qualche tempo una certa apertura progressista nella rappresentazione asiatica sugli schermi americani. Fra il 1938 e il 1940 Karloff lo interpreta in ben cinque film per Monogram Pictures, da non confondere con quello del 1935 che vede il collega e rivale Bela Lugosi nei panni di un malvagio alla Fu Manchu con lo stesso nome, a ulteriore riprova di come horror e orientalismo percorrano negli anni Trenta una strada comune. Distante (malgrado l'espedito oggi irricevibile del trucco) dalle declinazioni più discriminatorie dell'orientalismo cinematografico come *The Mask of Fu Manchu*, il ciclo di Wong come quelli contemporanei degli altri detective asiatici Chan e Moto mostra tuttavia un nucleo tematico simile nella sua insistenza sul tema della maschera. Soprattutto Wong e Moto infatti hanno come dinamica narrativa fondamentale il travestimento, tramite il quale si fanno beffe dei loro avversari per portare avanti indagini o trame spionistiche. In questo senso, più che offrire un'alternativa radicale rispetto a personaggi di cattivi orientali come Fu Manchu, essi ne rappresentano l'immagine al negativo, abitando narrazioni sostanzialmente progressiste che però al contempo tramite la performance del camuffamento mantengono sempre l'attenzione dello spettatore sul dato etnico-razziale. Al di là delle valutazioni sul loro contenuto, è nuovamente la forma di queste rappresentazioni a interessare un discorso sul panorama degli anni Trenta, quando il tema della maschera riveste precisi significati all'interno dell'evoluzione dell'orientalismo cinematografico nei termini di una nuova centralità del visivo.⁹⁰

90 Ivi, p. 416

CAPITOLO 3. GLI ANNI QUARANTA

3.1) *Nuovi alleati e pugnalate alla schiena*

Dopo aver dato un quadro generale della storia dell'orientalismo, dei suoi rapporti col cinema, della sua storia americana e delle sue manifestazioni nei primi decenni di Hollywood, possiamo finalmente tornare dove eravamo partiti. Gli anni Quaranta segnano uno spartiacque cruciale per la percezione americana dell'Oriente, che come sempre vede convergere aspetti di geopolitica internazionale e implicazioni per i delicati equilibri socio-identitari del paese. L'epicentro è rappresentato dall'entrata in guerra degli Stati Uniti contro il Giappone dopo l'attacco alla base di Pearl Harbor del 7 dicembre 1941. Esso riporta bruscamente l'Asia al centro dell'immaginario americano nel modo peggiore, confermando le paure lungamente covate nei confronti dell'Imperialismo giapponese. L'atmosfera di odio anti-nipponico seguita alla "pugnalata alla schiena" influisce non solo sull'inusuale livello di brutalità della campagna militare nel Pacifico, ma anche sulle sorti della numerosa popolazione di origini asiatiche residente negli Stati Uniti, già a lungo oggetto di odio razziale e discriminata dalle leggi sull'immigrazione. I *nisei* (nippo-americani) se la passano ovviamente peggio di tutti, specie sulla costa pacifica. Nel 1942 in California ben 110.000 di loro vengono rinchiusi in campi d'internamento a seguito dell'Ordine Esecutivo n. 9066, emanato dal presidente Roosevelt per prevenire la possibilità di infiltrazioni spionistiche da parte del nemico su suolo nazionale. Questa tremenda violazione dei diritti umani, che scava una ferita indelebile nella memoria storica della minoranza giapponese sottoponendo civili inermi e cittadini americani a un trattamento che ha da più parti suscitato ricordi dei lager nazisti, esemplifica il clima di estrema tensione vissuto in quegli anni dagli immigrati o figli di immigrati asiatici. Nelle parole di Eugene Wong, "il 'complesso di Pearl Harbor' americano influenzò non solo la percezione contemporanea dei Giapponesi, ma quella degli Asiatici di tutte le nazionalità".⁹¹

Sempre sul "fronte interno" la prima parte del decennio segna anche una decisa evoluzione delle questioni razziali e di genere, da sempre strettamente legate sul piano simbolico alle valenze politiche dell'orientalismo. La guerra agisce da livella, riducendo in parte i divari sociali ed evidenziandone per contrasto tutta la gravità. Mentre il movimento per i diritti civili degli afroamericani si rafforza, i soldati neri arruolati per combattere nei vari teatri bellici scoprono ben presto che alle retoriche patriottiche sull'integrazione non corrisponde affatto un concreto alleviamento della loro quotidianità segregata. Meglio sembra andare per le donne, che dopo i

91 Wong E.F., op. cit., p. 148

sussulti progressisti d'inizio secolo attraversano una nuova fase di riformulazione delle loro prerogative di genere. Durante la guerra l'occupazione femminile tocca cifre mai viste, necessarie a sopperire all'emorragia di lavoratori chiamati a prestare servizio militare per il paese. Con mariti e compagni impegnati al fronte le donne hanno improvvisamente accesso a ruoli tradizionalmente riservati agli uomini, sperimentando i benefici di un'inedita mobilità sociale. Per quanto scavino spiragli importanti nel vissuto e nell'autocoscienza delle minoranze, queste aperture sono però di breve durata. Gli anni dell'immediato dopoguerra segnano un deciso riflusso conservatore, che già alla fine del decennio sfocerà nelle politiche reazionarie del Maccartismo. Il poco terreno guadagnato sotto le armi e con la scoperta di ruoli femminili alternativi a quello di angelo del focolare viene immediatamente rimesso in discussione: le tensioni causate dai moti razziali ed i processi di inurbamento/suburbanizzazione, che contribuiscono a segregare ulteriormente su base geografica la popolazione bianca da quella *colored*, si traducono nell'ennesima recrudescenza di ideologie razziste. E qualunque impulso all'iniziativa femminile rientra letteralmente fra le mura domestiche, con un rapido abbandono delle attività lavorative intraprese durante la guerra in favore di quei vecchi-nuovi ideali di virtù familiare che caratterizzeranno profondamente l'atmosfera del decennio successivo.

Come suo solito il cinema sottolinea e riflette i cambiamenti della società americana. Per Hollywood la guerra rappresenta al tempo stesso un rischio e un'occasione d'oro. Un'occasione perché apre nuove e stimolanti possibilità narrative, a loro volta facilmente convertibili in incassi lusinghieri. Filmare il conflitto consente di portare su schermo spettacolari dimostrazioni della potenza americana (battaglie, incursioni aeree ecc.) avendo per sfondo location di irresistibile esotismo, dalle giungle del Pacifico alla vecchia Europa passando per i deserti del Nordafrica. Non a caso, malgrado la riduzione dei mercati esteri dovuta agli sconvolgimenti bellici, gli anni Quaranta segnano un picco senza precedenti di successo commerciale, culminato poco dopo la fine delle ostilità col record di presenza nelle sale del 1946. Al contempo però raccontare la guerra implica violare uno dei principi su cui da sempre si fonda Hollywood, cioè la neutralità politica. Con un pubblico su cui non tramonta mai il sole e un *Production Code* concepito per evitare qualsiasi tipo di controversia rappresentativa, il cinema americano è un'oliatissima macchina produttrice di indeterminatezza, con tutto l'interesse a venire percepito come intrattenimento innocuo e avulso dalla realtà. Per quanto localizzata negli Stati Uniti, Hollywood non è esclusivamente *dell'America*. È – o aspira ad essere – di tutto il mondo. E quando quel mondo entra in guerra si trova davanti una scelta difficile. Per i primi due anni, finché il paese si attiene alla politica “all aids but war” nei confronti degli alleati (ma è di fatto già in guerra sottomarina con la Germania) il progressivo avvicinamento dell'industria a temi bellici e patriottici è stemperato da

una certa riluttanza a perdere i vantaggi garantiti dall'imparzialità. Dopo l'ampio mercato domestico è l'Europa a garantire a Hollywood la parte più cospicua delle sue entrate, svolgendo fra l'altro un'essenziale funzione di piazza di smercio per i film già usciti dal circuito americano. Mentre l'espansione nazista erode sempre più quest'importante fetta di pubblico, i produttori tentennano a lungo nello sfruttare le occasioni di racconto offerte dai Fascismi europei per paura di incorrere in blocchi all'esportazione, senza contare che una parte di opinione pubblica astensionista vede ancora in Hitler e Mussolini potenziali alleati da compiacere. L'Ufficio Hays lavora alacramente per mantenere aperti i canali di distribuzione all'estero, piegandosi a condizioni che nel caso della Germania nazista prevedono - oltre a limiti nel numero annuo di film americani - l'assunzione di personale "ariano" nelle sue succursali tedesche e il veto alle pellicole con interpreti ebrei. Con alla guida un conservatore di destra come Joseph Breen, di note idee anti-comuniste e antisemite, il *Production Code* finisce per riflettere pericolosamente la linea imposta dai clienti d'oltreoceano. L'Ufficio revisiona con particolare attenzione qualunque film incentrato sulle potenze dell'Asse e tenta di disinnescare i riferimenti compromettenti all'attualità, per esempio alla Guerra civile spagnola. Il blocco all'esportazione subito in Germania dai primi film che trattano direttamente il Nazismo, come *Confessioni di una spia nazista* (*Confessions of a Nazi Spy*, 1939, Warner Bros), convince per qualche tempo i produttori a usare maggior cautela, ma un po' alla volta le pellicole di denuncia esprimono l'atteggiamento antifascista e patriottico condiviso da gran parte di Hollywood iniziano ad aumentare di numero.⁹² L'avvicinamento alle politiche interventiste dell'amministrazione Roosevelt è siglata dalla nascita del Motion Pictures Committee Cooperating for Defense, tramite cui gli studios contribuiscono allo sforzo bellico producendo brevi film impegnati, nella speranza che limitarsi ai cortometraggi aiuti a stornare le ire degli isolazionisti. Gli argini cadono definitivamente alla fine del 1940, quando Germania e Italia chiudono i rispettivi mercati al cinema americano. Senza più interessi economici europei da difendere, Hollywood assume per la prima volta nella sua storia un ruolo esplicitamente propagandistico.⁹³

La partecipazione dell'industria cinematografica all'impegno bellico ha ripercussioni dirette e documentabili sulla sua rappresentazione dell'Oriente. Dopo l'attacco a Pearl Harbor il cinema americano, in particolare la sua variante bellica che in questo periodo diventa per la prima volta una presenza stabile sugli schermi, si allinea immediatamente al sentimento anti-giapponese che scuote la nazione con una nutrita produzione di pellicole dedicate alla guerra nel Pacifico. E mentre il servizio di leva chiama a raccolta giovani americani da tutto il paese, un nuovo ciclo di film di ambientazione mediorientale e nordafricana offre la fuga fantastica dall'atmosfera di tensione e

92 Del 1940 è ad esempio la graffiante parodia chapliniana *Il grande dittatore*.

93 Koppes, Clayton R. e Black, Gregory D., *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, And Propaganda Shaped World War II Movies*, Berkeley: University of California Press, 1992 (1990), p. 40

impoverimento del decennio, contribuendo a diluire l'apprensione di chi parte per la campagna d'Africa con visioni mozzafiato delle bellezze turistiche di quelle regioni "orientali". Inoltre, se per contestualizzare la rappresentazione dell'Oriente negli anni Venti e Trenta era necessario conoscere i principi di autoregolazione a cui Hollywood sottoponeva i propri film, nei Quaranta i produttori non hanno più come unico interlocutore il Codice amministrato dall'Ufficio Hays. L'impegno patriottico che porta l'industria ad allinearsi alle politiche rooseveltiane si traduce per la prima volta in forme di collaborazione e contrattazione con organi governativi nati allo scopo di definire le modalità della rappresentazione cinematografica del conflitto. Negli anni precedenti l'inizio delle ostilità gli Stati Uniti erano l'unico paese occidentale ancora privo di un ministero della propaganda, retaggio del senso di sfiducia seguito dopo la Prima guerra mondiale all'utilizzo fattone dalla Gran Bretagna per guadagnarsi l'appoggio americano. Come sempre profondamente consapevole degli aspetti mediatici del suo ruolo, e intenzionato a non mostrarsi favorevole alla guerra prima di avere in tasca la rielezione del 1940, Roosevelt aveva agito in modo indiretto aprendo in momenti diversi una serie di organi di propaganda ufficiosi. Solo dopo che l'attacco a Pear Harbor sgombra definitivamente il campo dal bisogno di simili cautele questi vengono riuniti nel United States Office of War Information (abbreviato in OWI), agenzia incaricata degli aspetti mediatici e propagandistici dello sforzo americano. Durante la guerra la sua divisione cinematografica mantiene un canale costante di comunicazione con gli studios allo scopo di facilitarne e definirne l'adesione alle politiche belliche. I produttori temono le ripercussioni commerciali di un'eccessiva intrusione del governo, consci della tendenza del pubblico a malsopportare temi politici o di propaganda troppo esibiti. Più che ai grandi proclami tuttavia, l'ufficio adibito alla comunicazione con gli studios tiene a che Hollywood riesca a veicolare la giusta impressione dello sforzo bellico. L'immagine di sé che la società americana dovrebbe vedere riflessa al cinema, specchio di straordinaria forza simbolica che da sempre svolge cruciali funzioni di rafforzamento e disseminazione identitari, è quella di un'assoluta coesione nei confronti della causa interventista. Per questo non sono necessari comizi o parate ma interventi più sottili, finite ai dettagli: militari in divisa che passeggiano alle spalle dei protagonisti durante una scena romantica; qualche faccia nera, ispanica o asiatica (pescata fra i paesi del Pacifico che stanno subendo l'invasione giapponese) fra i ranghi dei soldati nei film di guerra; e l'enfatizzazione del nuovo ruolo femminile, in patria o in prima linea nei reparti infermieristici.⁹⁴

Nel 1942 il Codice Hays viene raggiunto sull'ideale scaffale dei produttori hollywoodiani dal Manual for the Motion Picture Industry varato dall'OWI, contenente indicazioni su come l'agenzia desidera che siano ritratti i vari aspetti dello sforzo bellico: il nemico, gli alleati (cui si è

94 Ivi, pp. 74, 75

recentemente aggiunto un altro paese asiatico, la Cina), il “fronte interno” e così via. Da qui fino alla fine della guerra, il già delicato equilibrio di interessi e concessioni che contraddistingueva le politiche rappresentative di Hollywood si fa ancora più complesso. La linea dettata - ma non imposta - dal governo si ritrova spesso a confliggere sia con gli interessi commerciali dei produttori che con i principi in gran parte opposti su cui lavora il Production Office. Il manuale dell'OWI riflette le politiche dell'amministrazione Roosevelt, tanto popolari quanto divisive, e si allinea alle modalità secondo cui quest'ultima desidera che sia percepito lo sforzo bellico. Come illustrato da Clayton Koppes e Gregory Black, al di là del consenso generale su temi come lo *stab in the back* e la necessità di combattere l'Asse con tutte le risorse disponibili, l'opinione pubblica americana orbita in questo periodo intorno a due posizioni opposte per quanto riguarda il ruolo internazionale del paese durante e dopo la guerra. Da una parte c'è la dottrina espressa dal magnate della stampa Henry Luce nell'editoriale “American Century” (1941), che prevede l'instaurazione di una vera e propria *Pax Americana* consistente nell'esportazione internazionale delle prerogative economiche del paese, con la libera impresa favorita a discapito del *welfare* e il richiamo a valori conservatori di ordine e libertà economica. Dall'altra quella definita dal discorso “Century of the Common Man” pronunciato dal vicepresidente Wallace nel 1942, che in radicale opposizione alle tesi di Luce vede nella guerra un possibile passo verso l'acquisizione di diritti umani fondamentali. Secondo Wallace la vittoria americana dovrà dare il La a una politica di aiuti economici internazionali in grado di estendere quanto più possibile le garanzie di standard di vita decorosi: il New Deal su scala mondiale, in breve. Composto perlopiù da personale liberale o tendente a sinistra, e vicino alle politiche rooseveltiane, l'OWI parteggia nettamente per questa seconda linea. Secondo l'agenzia, le ragioni della guerra per come espresse dal cinema (il “Why We Fight” della celeberrima serie propagandistica indirizzata al personale bellico e supervisionata da Frank Capra) consistono in una nobile lotta per l'affermazione internazionale dei principi di Democrazia contro i totalitarismi. Una lotta trasversale che riguarda e perciò deve coinvolgere tutti gli Americani, cieca a qualunque tipo di distinzione su base etnica, razziale, religiosa o di genere. Per quanto Hollywood sia animata in questo periodo da un sincero spirito patriottico, e diverse sue personalità eminenti si identifichino coi valori incarnati da Roosevelt e dal New Deal, l'applicazione di questi principi risulta però spesso difficilmente conciliabile con le esigenze di pubblico e la presenza di strumenti preesistenti e autonomi di autoregolazione. Pur accomunati da un certo conservatorismo di fondo, il Codice Hays e il Manual for the Motion Picture Industry rispondono a impulsi prescrittivi antagonisti: uno fa tutto il possibile per mantenere il prodotto cinematografico *super partes* e politicamente ambiguo; l'altro spinge per un maggior impegno dell'industria nello sforzo bellico, veicolando idee divisive tanto sul piano internazionale quanto agli occhi dell'opinione pubblica americana, nient'affatto

monolitica nel suo sostegno a Roosevelt e alla guerra. Per di più il ritratto prescritto dall'OWI di una società americana armoniosa e di una guerra fondata su nobili ragioni ideologiche si dimostra nel migliore dei casi un po' troppo astratto, nel peggiore inconciliabile con gli umori della nazione e le ragioni di una più immediata convenienza economica per i produttori. Come vedremo, le premure usate nel tentar di persuadere gli studios a non inquadrare la lotta col nemico giapponese e la società americana multietnica in termini di conflitto razziale possono poco contro il dato schiacciante del richiamo di botteghino garantito dalla domanda di *hate pictures*. Oltre a ciò, l'agenzia deve continuamente scontrarsi con la presenza di altri giocatori indipendenti dal suo controllo e dotati di un importante ascendente su Hollywood, come appunto l'Ufficio Hays o i vari reparti dell'Esercito, che sorvegliano con attenzione la propria immagine cinematografica e spesso scavalcano le sue direttive in virtù del proprio ruolo di finanziatori.⁹⁵

Dopo aver cercato negli anni della guerra un precario equilibrio tra impegno e intrattenimento, valori democratici e rassicurazioni conservatrici, il cinema hollywoodiano intercetta le spinte reazionarie sotto cui si dissolve l'impegno corale e spesso livellante dello sforzo bellico. Come da lunga tradizione il segreto del suo successo sta nella capacità di porsi quale intrattenimento dalle valenze politiche ambigue, rafforzando e al contempo (per chi vuol vedere) aprendo spazi di critica nell'ideologia di ritorno allo status quo dell'era postbellica. Nemico mortale ridotto alla ragione come il Giappone, o alleato in procinto di trasformarsi in una minaccia ancor peggiore come la Cina, l'Oriente abita più che mai l'immaginario statunitense e gli schermi hollywoodiani. Come in passato il cinema trova in esso una risorsa simbolica preziosa tramite cui elaborare risposte narrative ai profondi cambiamenti sociali e geopolitici cui va incontro la nazione. Nuove declinazioni del genere melodrammatico, compresa quell'antitesi criminosa, oscura e sfiduciata che passa alla storia come film noir, si sostituiscono alle vecchie nell'accogliere e tematizzare gli sviluppi attraversati dalla società in fatto di convivenza razziale e questioni di genere. Frattanto la guerra ha cambiato radicalmente la percezione da parte degli Stati Uniti del proprio ruolo internazionale, portandoli ad autodescrivere come "poliziotto del mondo" e ad uscire definitivamente dal lungo periodo di isolazionismo che era seguito al primo conflitto mondiale. In queste nuove vesti l'America guarda sempre più verso Est: in Asia orientale l'influenza americana si rafforza, stringendo i rapporti col Giappone sconfitto e tentando di arginare la diffusione del Comunismo attorno all'epicentro rappresentato dalla Cina maoista. Mentre anche in Medio Oriente, a partire dalla causa sionista, essa inizia ad assumere modalità che per la prima volta rispondono davvero alla descrizione dell'imperialismo occidentale fatta da Said in *Orientalismo*. Naturalmente

95 Ivi, p. 122

il cinema hollywoodiano è ancora lì per registrare questi cambiamenti. E l'Oriente, quello sognato e rielaborato dall'immaginazione occidentale, risponde come sempre all'appello.

3.2) *L'OWI e la guerra sul war movie*

*“For there is a great destroyer, made of fire and flesh and steel/
Rollin' toward the foes of freedom, they'll go down beneath its wheels
There'll be nothing left but vultures to inhabit all that land/
When our modern ships and bombers make a graveyard of Japan..”*

Il testo di *Smoke on the Water* (1944) di Red Foley, popolare cantante Country e personaggio televisivo nell'America degli anni Quaranta, è eloquente dell'atteggiamento del paese nei confronti del nemico che l'aveva “pugnalato alla schiena” nel 1941. Pearl Harbor agisce da catalizzatore storico di paure e nozioni discriminatorie coltivate per anni sul Giappone. Il razzismo anti-asiatico, databile almeno a fine Ottocento. Lo spettro tecno-orientalista della Guerra russo-giapponese, che non smette di infestare la sensibilità occidentale. E il timore ad esso legato di una nuova Port Arthur, un attacco a sorpresa spietato e disonorevole che precipiti la nazione nell'incubo di un'invasione da Est. Decenni di tensioni sociali e ansie geopolitiche sembrano trovare giustificazione nell'arco di poche ore. L'opinione pubblica americana si scopre ferocemente anti-giapponese, con conseguenze immediate per la nutrita popolazione *nisei* della West Coast e per le altre minoranze asiatiche. Nell'isteria seguita all'offensiva non solo uno stato storicamente razzista nei loro confronti come la California, ma gran parte degli Americani si dice favorevole all'internamento preventivo dei Nippo-americani. Come per i primi immigrati dalla Cina e dallo stesso Giappone a cavallo fra i due secoli, sembra impossibile escludere che alcuni di loro conservino pericolosi sentimenti patriottici per il paese d'origine. La paranoia nei loro confronti raggiunge livelli quasi fantastici. Gira voce che i pescatori nascondano sotto l'impermeabile di tela cerata la propria uniforme giapponese, che uomini e donne si stabiliscano nei pressi di fabbriche e raffinerie “al solo scopo di sabotarle”, e che i contadini concimino i loro campi con escrementi umani per diffondere la dissenteria fra i bianchi o spruzzino arsenico sui loro prodotti.⁹⁶

A quest'atmosfera ostile si lega strettamente la percezione americana della guerra col nemico giapponese negli arcipelaghi del Pacifico. Se col passare dei decenni il mito negativo del Nazismo e il senso di colpa storico per i bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki hanno probabilmente oscurato quest'aspetto, bisogna sottolineare infatti che durante il periodo della guerra l'America

96 Wong, E.F., op. cit., p. 143

guarda al Giappone con molta più ostilità, paura e disprezzo che non alla stessa Germania nazista. In parte ciò deriva dall'abilità propagandistica dei Tedeschi nel tenere nascoste fino a molto avanti nel conflitto le atrocità compiute nei lager verso Ebrei e altre minoranze. Ma a causare questa differenza sono soprattutto il livello di brutalità della campagna nel Pacifico e la coltivazione di ideologie razziste nei confronti del nemico asiatico. L'America, che teme da anni l'espansione giapponese, già dal 1935 riceve dai suoi inviati bollettini allarmanti sulla violenza con cui il Sol Levante sta conducendo la sua guerra di conquista nei confronti della Cina, paese alleato verso cui gli Usa provano in quel periodo un senso paternalistico di solidarietà e protezione. Dopo Pearl Harbor anche i soldati americani scoprono presto sulla loro pelle quanto i Giapponesi facciano sul serio. Privo di risorse belliche paragonabili a quelle di un paese come la Germania, il Giappone si vede costretto a giocare d'astuzia mettendo in campo violente tattiche di guerriglia basate sul camuffamento e l'imboscata. Anche il trattamento dei prigionieri di guerra testimonia di un particolare livello di ferocia: mentre la maggior parte dei G.I. caduti prigionieri in Europa o in Nordafrica viene risparmiata, il tasso di torture ed esecuzioni da parte dei carcerieri giapponesi è notevolmente più alto. Se fino alle campagne di Sicilia e di Normandia l'esercito americano si troverà raramente faccia a faccia col nemico tedesco, conducendo una guerra a distanza basata sul bombardamento di obiettivi militari e industriali sensibili, il contatto con quello giapponese è da subito molto più diretto e brutale. Nella percezione dell'America, segnata da anni di timori nei confronti degli spregiudicati metodi d'aggressione del Giappone e dal recente shock della "pugnalata alla schiena", i metodi assai poco cavallereschi con cui il nemico sta falciando i suoi ragazzi in lontane giungle tropicali rafforzano nozioni sulla sua codardia e bassezza.

Al delinearsi di quest'immagine che tende a distribuire caratteristiche morali su base etnica non è ovviamente estranea una fortissima componente razziale, che ancora una volta porta a distinguere fra nemici tedeschi e giapponesi. Mentre i primi sono in maggioranza bianchi, provenienti dalla stessa terra da cui erano partiti gli antenati di molti americani, i secondi aggiungono al carattere spietato delle loro strategie militari l'appartenenza a un gruppo etnico su cui da decenni ormai fioriscono ideologie razziste e denigratorie. Agli occhi di gran parte dell'America, nella campagna del Pacifico gli obiettivi militari e le implicazioni ideologiche si uniscono alla percezione del conflitto col Giappone come guerra fra razze.⁹⁷ Questo non è certo una novità per la cultura americana, che già più volte aveva inquadrato il proprio ruolo storico nei termini di un avamposto della civiltà bianca contro popoli pre-moderni e selvaggi. Come sappiamo l'imperialismo americano è intriso fino al midollo di un'ideologia frontieristica che, secludendo su base razziale la propria identità anglosassone da quella dei nemici di colore, giustifica nei loro

97 Koppes C. e Black G., op. cit., pp. 250, 251

confronti un livello di violenza inammissibile fra popoli “civili”. Quest’ideologia si rivela per la prima volta durante la conquista del West a spese delle popolazioni native, quando la differenza etnica coi “pellerossa” si traduce in narrazioni paranoiche di rapimento e schiavitù sessuale, finendo per giustificare agli occhi dei coloni bianchi l’impiego di modalità efferate di guerra genocida.⁹⁸ Quando l’espansione degli Stati Uniti si spinge ancor più verso Ovest, nel Pacifico, i semi ormai piantati del razzismo – che dopo i Nativi americani e i Neri si rivolge ora anche verso gli immigrati cinesi – tornano a germogliare durante le guerre di conquista in Asia, per esempio quella con le Filippine. Ancora e ancora il confronto con popoli diversi dal punto di vista razziale sembrerà giustificare agli occhi dell’espansione americana il disseppellimento di metodi da *Savage War*, termine risalente alle Guerre indiane, con cui si vuole indicare la giustificazione di livelli disumani di brutalità nello scontro coi “selvaggi”. Nel caso della guerra nel Pacifico inoltre, questa simbologia risulta doppiamente chiamata in causa dalla peculiare ambientazione degli scontri. Per quanto violente e logoranti infatti, le campagne militari portate avanti in Europa hanno sempre per cornice l’atmosfera di civiltà fornita da antiche capitali e città d’arte europee come Berlino, Roma o Parigi. Niente a che vedere col teatro degli scontri fra Americani e Giapponesi, che invece avvengono fra piccoli atolli disabitati e paurose foreste equatoriali. L’immagine del Giappone come nemico selvaggio e imprevedibile, più bestia che essere umano, trova il suo perfetto complemento nei resoconti di brutali agguati tesi alle truppe americane col favore delle tenebre, nel fitto di alberi che - allo stesso modo in cui accolgono insetti e serpenti velenosi - offrono riparo e vantaggio strategico alle “scimmie gialle”, termine tristemente in voga nella stampa e nei media americani durante tutto il periodo della guerra.⁹⁹

L’isteria seguita a Pearl Harbor, le paure preesistenti riguardo l’imperialismo giapponese, il trattamento disumano (in realtà da ambo le parti) dei prigionieri di guerra e l’incubo infernale della Giungla contribuiscono a comporre nell’immaginazione americana il ritratto di un nemico mortale con cui non si tratta, semplicemente lo si annienta. L’antica simbologia della *Savage War* trova il suo equivalente moderno nella campagna del Pacifico, bollata da stampa e media una “war without mercy”, guerra senza quartiere. Soprattutto dopo il 1943, quando i bollettini di guerra sulle ostilità si fanno più frequenti profilando appieno un quadro di brutalità e spietatezza, l’odio anti-giapponese raggiunge negli Stati Uniti i massimi storici:

Life magazine published a full-page photograph of an attractive blonde posing with a Japanese skull she had been sent by her fiancé in the Pacific. One American soldier collected the ears of Japanese soldiers, another made a Japanese soldier’s bone into a blade, and a few soldiers found it “humorous”

98 Shoat E., Stam R., op. cit., p. 115

99 Koppes C. e Black G., op. cit., pp. 253, 254

to kill a wounded Japanese prisoner of war. George Waller's 1943 bestseller, *Singapore is Silent*, proclaimed the war against Japan should continue "until not alone the body but the soul is annihilated, until the land is plowed with salt, its men dead and its women and children divided and lost among other people".¹⁰⁰

3.2.1) *Hate Pictures VS guerra al Fascismo*

Davanti a un'attitudine così monolitica verso il nemico giapponese, e senza più il problema di dover compiacere il mercato nipponico, molti produttori hollywoodiani non hanno dubbi. Non c'è motivo di tirarsi indietro, si possono intercettare gli umori del pubblico facendo film sintonizzati a quest'atmosfera di paranoia e odio razzista. Non sono dello stesso parere il Production Office e i rappresentanti dell'OWI. Per il primo un'ondata di *hate pictures* rischia di tradursi nel dilagare di tematiche violente e razzialmente sconvenienti. Per gli altri l'idea di abbandonarsi a invettive razziste nei confronti del nemico giapponese (o peggio ancora della popolazione nippo-americana) rappresenta l'antitesi a tutto quello che secondo l'agenzia dovrebbe costituire la rappresentazione cinematografica del conflitto. In accordo con gli ideali rooseveltiani espressi da Wallace, che vogliono la guerra come solenne missione di espansione internazionale dei principi di Democrazia incarnati dal New Deal, i film dovrebbero mostrare la lotta degli Alleati contro l'Asse come un conflitto eminentemente ideologico fra potenze democratiche e regimi totalitari. Tolti i suoi leader, il nemico non è un mostro irredimibile, ma un uomo, donna o bambino come noi, soltanto avvelenato da un'ideologia deviata. La vittoria americana servirà anche e soprattutto a riportare alla ragione coloro che i Fascismi hanno allontanato dalla luce dei valori democratici. Naturalmente, così come invita a limitare il più possibile le discriminazioni a danno delle minoranze presenti nel paese, ciò esclude nella maniera più assoluta che si possano demonizzare interi popoli su base etnica o razziale. La lotta contro i nemici della democrazia coinvolge tutti, a prescindere da caratteristiche come il sesso o il colore della pelle. E il Giappone va combattuto perché è una potenza fascista, non perché abitato da "musi gialli" o "scimmie".

Che le modalità di rappresentazione del nemico giapponese siano destinate a suscitare attriti fra Hollywood e gli organismi regolatori con cui si interfaccia risulta chiaro nel momento in cui, all'indomani dell'indignazione per Pearl Harbor, il mercato cinematografico americano viene inondato di pellicole decisamente lontane dagli ideali di virtù democratica propagandati dall'OWI. In radicale opposizione con la titubanza mostrata ancora fino al 1940, la guerra invade ora gli schermi hollywoodiani, divenendo una presenza trasversale che può fare da complemento o sfondo

¹⁰⁰ Xiaofei, Wang, "Movies Without Mercy – Race, War, and Images of Japanese People in American Films, 1942-1945", *The Journal of American-East Asian Relations*, vol. 18 n. 1, 2011, p. 17

ai generi più disparati. La conseguenza più vistosa è una nutrita produzione di *war movie*, con ben 72 titoli appartenenti al genere (perlopiù a medio/basso budget) nel solo biennio 1941-1942.¹⁰¹ Sempre parlando di dati, e ricollegandoci per un attimo al discorso sulla diversa percezione della guerra europea rispetto a quella asiatica, è interessante notare come in generale la presenza cinematografica del Sol Levante torreggi su quella della Germania: fra il 1942 e il 1945, a fronte di 99 film americani che si interessano di aspetti della vita tedesca, ben 236 riguardano più o meno direttamente il Giappone.¹⁰² E a dimostrazione di quanto intensamente sia vissuto in America lo scontro con quest'ultimo, moltissimi dei film bellici degli anni Quaranta si concentrano proprio sulla campagna nel Pacifico.

Per la verità ad accendere la miccia iniziale del conflitto con l'OWI non è un *war movie*, ma la rappresentazione del "fronte interno" data da *Little Tokyo, U.S.A.* (1942, Twentieth Century-Fox), film che affronta il problema di scottante attualità dell'internamento dei Nippo-americani nei campi di detenzione della California. Le tesi razziste e paranoiche espresse dal film si allineano perfettamente col clima d'odio che pervade la nazione: non ci si può fidare di chi ha gli occhi a mandorla, nato in Giappone o negli Stati Uniti, perché c'è il rischio che possa rimanere fedele all'Imperatore e rivelarsi un pericoloso traditore della causa americana. I rappresentanti dell'OWI rabbriviscono e protestano, accusando lo studio di un appello alla caccia alle streghe potenzialmente destinato ad avere ripercussioni catastrofiche sul reinserimento nella società dei Nippo-americani al termine della guerra. Ma pur chiedendo e ottenendo lievi modifiche ai passaggi più inaccettabili, non hanno il potere di imporre il veto al film. La vicenda di *Little Tokyo* definisce i termini dell'impari lotta simbolica combattuta in questi anni fra i produttori e l'agenzia per quanto riguarda le rappresentazioni del Giappone. Paradossalmente un organismo governativo come l'OWI si dimostra molto meno sintonizzato con gli umori della nazione rispetto agli studios. Essi non fanno che tastare il polso al pubblico, proponendo una ricetta vincente sul piano commerciale che però dal loro punto di vista è anche sinceramente patriottica e votata allo sforzo bellico. D'altronde è stato lo stesso presidente ad approvare l'ordine esecutivo che ha portato all'internamento degli immigrati giapponesi. Quando Hollywood si getta nella produzione di *war movie* sul conflitto nel Pacifico, l'OWI si trova a perorare (senza i mezzi coercitivi di una vera e propria censura) la causa di una rappresentazione della guerra che non sembra trovare riscontro nelle posizioni di buona parte del paese, e nonostante la vicinanza ideologica all'amministrazione Roosevelt, a mandare messaggi contraddittori rispetto a quella che è per certi versi la "linea ufficiale".

101 Koppes C. e Black G., op. cit., p. 60

102 Wang X., op. cit., p. 18

Se l'agenzia spinge per un ritratto del nemico libero da manifestazioni di odio etnico, che mostri le ragioni storiche del suo errore nell'adesione ideologica a un militarismo di stampo fascista, molto raramente i produttori si mostrano disposti a esaudirla. Così come quella propagandata dagli organi di stampa e dalla letteratura del periodo, l'immagine del Giappone che caratterizza queste pellicole è fortemente segnata da un carattere disumanizzante e razzista. Con le sole parziali eccezioni di *Thirty Seconds Over Tokyo* (MGM, 1943) sceneggiato da un noto progressista e antirazzista come Dalton Trumbo, e *Behind the Rising Sun* (RKO, 1943) per la regia di Edward Dmytryk (entrambi futuri *Hollywood Ten*) esse non hanno alcun interesse a trattare come esseri umani i Giapponesi o a indagare i presupposti storico-sociali della loro discesa in campo fra le potenze dell'Asse. Perlopiù la Hollywood del dopo-Pearl Harbor li ritrae come orribili caricature semi-umane, animali infidi costantemente in agguato fra gallerie scavate nel terreno o in cima agli alberi, enfatizzando il carattere sleale delle loro tattiche sulla scia infamante della *stab in the back*. Non a caso da più parti è stato rilevato un certo grado di parentela con l'horror contemporaneo di produttori come Val Lewton, la cui predilezione per il buio, il non-visto e per ambientazioni tropicali dalle spiccate connotazioni razziali potrebbe a sua volta aver risentito del clima suscitato dai resoconti di imboscate ai G.I. da parte della "Bestia nella Giungla".¹⁰³ Ancor più frequente la lettura che allinea il contenuto ideologico del *war movie* anni Quaranta a quello del western, genere che in questo decennio attraversa un periodo di nuova fioritura, votato per eccellenza a inquadrare l'espansionismo e il militarismo americani nell'ottica di uno scontro purificatore fra civiltà bianca e popoli selvaggi. Come detto la retorica dell'epoca sulla guerra nel Pacifico pullula di simbologie risalenti al tempo delle Guerre indiane. Contestualmente, a partire da *Bataan* (MGM, 1943), trasposizione su schermo dell'eroica resistenza americana avvenuta durante l'omonima battaglia dell'anno precedente, diventa ad esempio comune l'adozione da parte dei film bellici del topos western della difesa del forte. E come l'Indiano dei western rappresenta per lungo tempo una minaccia muta, inumana e non caratterizzata, l'incarnazione vivente della *wilderness*, similmente il soldato giapponese dei film bellici può essere (ed è) letteralmente sterminato dagli eroi protagonisti senza che questo ponga loro il minimo problema morale. A differenza della Germania, dove Hollywood si dimostra da subito disposta a distinguere fra Nazisti e Buoni Tedeschi, la natura del male incarnato dal Giappone non è ideologica o legata a contingenze storiche ma costitutiva, inscindibile dall'identità etnica e razziale del paese. Esso non si presenta come individuo, ma come massa amorfa di creature ripugnanti "senza volto e senza nome"¹⁰⁴, nella cui spaventosa

103 La Polla F., op. cit., pp. 120, 121

104 Wang X., op. cit., p. 22

propensione al sacrificio rivivono le immagini tecno-orientaliste della presa di Port Arthur e dei contemporanei piloti kamikaze.

Come organismi regolatori dei contenuti, il Production Office e l'OWI offrono contributi piuttosto diversi al ritratto del Giappone nel *war movie*. Da sempre essenzialmente preoccupato di evitare eccessi rappresentativi, l'influsso del primo si traduce una certa moderazione dei toni per quanto riguarda il livello di violenza e scurrilità ammissibile nei film. Di per sé non specificamente volti ad evitare la denigrazione del nemico su base etnico-razziale, gli interventi del Production Office potrebbero aver contribuito indirettamente a smorzare la carica viscerale, limitando la brutalità dei supplizi inferti ai *Japs* dai soldati americani (ma come sempre è sufficiente rappresentare la violenza in modo indiretto per aggirare il Codice) e asciugando in parte il linguaggio da epiteti quali "dwarfs", "buck-tooth", "monkeys", "beasts" e così via. A sua volta, per le ragioni ideologiche che conosciamo, l'OWI fa il possibile per opporsi a un trattamento troppo denigratorio. La sua posizione è delicata, perché ogni intervento eccessivamente energico rischierebbe di tradursi nell'accusa di atteggiamenti censori del Governo nei confronti dell'industria. Per di più gli studios sono abili nel giostrare i rapporti coi propri vari interlocutori - che oltre all'OWI includono appunto i rappresentanti del Production Office e l'Esercito - in modo da avvalersi dell'autorità di uno per scavalcare l'altro, come nei molti casi in cui l'approvazione da parte della Marina o dell'Aviazione fa da garanzia contro ulteriori interventi regolatori. Lo scopo dell'agenzia nel limitare la rappresentazione dell'Asia da parte dei film bellici è doppio: da una parte i rappresentanti dell'OWI cercano di rendere meno estremo il ritratto del nemico giapponese. Dall'altra è essenziale nobilitare e distinguere da esso il ruolo della Cina alleata, che in molti *war movie* combatte al fianco degli Americani assieme ad altri popoli asiatici minacciati dall'espansione del Giappone come quello filippino. Un po' alla volta, man mano che i suoi rapporti con gli studios si fanno più stretti e l'ufficio è sempre più messo a parte dei processi creativi (revisione delle sceneggiature ecc) l'OWI rafforza la sua influenza su Hollywood. Fra le strategie comunicative adottate dai suoi rappresentanti allo scopo di evitare le rappresentazioni più sensazionalistiche, una certa maggior efficacia rispetto alle opposizioni su base esplicitamente ideologica è garantita dall'appello ad attenersi ai dati fattuali, al realismo insomma. L'ascendente dell'agenzia aumenta inoltre di molto quando Nelson Poynter, capo della divisione domestica, viene affiancato da un rappresentante d'oltreoceano, Ulric Bell, dotato di diritti di censura in quanto addetto alle relazioni coi mercati internazionali. Ora che le loro decisioni possono implicare divieti all'esportazione l'OWI ha una leva economica concreta.¹⁰⁵

105 Koppes C. e Black G., op. cit., pp. 80, 81

Malgrado queste conquiste, che col passare del tempo vedranno Hollywood sempre più disposta a conformarsi alle richieste dell'agenzia, gli obiettivi possono dirsi raggiunti soltanto a metà. Parzialmente realizzato risulta quello di una rappresentazione positiva dell'alleato cinese. Mentre negli Stati Uniti le preoccupazioni legate all'*asian lumping*¹⁰⁶ portano alla pubblicazione di manuali su "come distinguere i nostri alleati", i film moderano pian piano le espressioni denigratorie sulla Cina. Termini come "orientale" scompaiono in questo periodo dagli schermi, perché rischiano di confondere agli occhi del pubblico Giapponesi e Cinesi. E nel *war movie* i popoli asiatici che si oppongono al Giappone sono spesso rappresentati come nostri alleati e/o vittime del nemico. Anche così tuttavia, il ritratto della Cina che si trova in questi film non risponde fino in fondo all'immagine desiderata dall'OWI. Idealmente Hollywood dovrebbe rappresentare una Cina moderna e sviluppata, compatibile con la retorica rooseveltiana che vuole il paese come uno dei quattro "poliziotti del mondo" destinati a garantire la pace mondiale accanto a Usa, Urss e Regno Unito. Di fatto però l'opinione pubblica americana, che ancora fino a metà anni Trenta aveva guardato alla Cina come nazione orientale barbarica, dispotica e imprevedibile, non si trova allineata a questa visione. Ora che è un alleato la Cina gode sì di una certa simpatia e solidarietà per i torti subiti ad opera del comune nemico giapponese. Ma resta il dato di un divario culturale incolmabile, che di fatto lascia la stragrande maggioranza degli Americani nella quasi totale ignoranza rispetto a quel paese sconfinato e lontanissimo, dove si parla una lingua e si praticano usi ai loro occhi incomprensibili. In gran parte l'America vede ancora la Cina come luogo remoto e misterioso, se non di barbarie certamente di sottosviluppo, e Hollywood riflette quest'attitudine. Film teoricamente di grande apertura nei confronti dell'alleato come *La stirpe del drago* (*Dragon Seed*, 1944, MGM) si crogiolano in realtà in vecchie rappresentazioni del paese come conteso fra spinte modernizzatrici e l'inesorabile immobilità culturale propria dell'Oriente. Allo stesso modo nel cinema bellico i Cinesi e gli altri Asiatici sono sì alleati, ma assolutamente mai alla pari coi soldati americani. Al riparo dagli stereotipi razziali più virulenti che piovono sul Giappone, in un certo senso essi tornano ad abitare quelli compassionevoli già riservati loro dai progressisti a cavallo fra Otto e Novecento, che li vogliono come deboli, inermi, infantili. Il loro ruolo narrativo si limita a quello di alleati estremamente marginali, quando non di vittime sacrificali volte a demonizzare il nemico giapponese riproducendo le scene di stupri, massacri e distruzioni di villaggi che popolano i media dell'epoca. Quanto a moderare la rappresentazione del Giappone, poi, nonostante i numerosi attriti e tentativi di limare i contenuti più velenosi alla fine l'OWI deve rinunciare. La sua influenza non riesce mai davvero a stemperare la tendenza dei film bellici a ritrarre i Giapponesi secondo modalità razziste e disumane. All'indomani di Pearl Harbor questa risulta semplicemente

106 Termine inglese che designa la tendenza a confondere gli appartenenti a diversi popoli dell'Asia orientale

tempestiva, oltre che in gran parte allineata alle direttive del governo. E anche dal punto di vista propagandistico rappresenta un'arma troppo efficace per potervi rinunciare. “Entro il 1944 l'OWI si era praticamente arresa”, limitandosi a esercitare la sua nuova influenza internazionale per restringere al solo mercato americano la distribuzione dei film più discutibili.¹⁰⁷

3.2.2) *Amici, Nemici. Il doppio standard del film bellico*

Un aspetto particolarmente interessante quando si studia il contenuto ideologico del *war movie* anni Quaranta è la contraddittorietà delle sue politiche razziali. Se l'atmosfera di odio anti-giapponese si traduce in rappresentazioni del nemico dallo spiccato carattere razzista, questo crea una peculiare dialettica con l'impulso dato da organismi regolatori come l'OWI a dipingere la società americana impegnata nello sforzo bellico come compatta, solidale e al riparo da divisioni di carattere etnico. Nel suo saggio *Unit Pride – Ethnic Platoons and the Myths of American Nationality* (2001) Richard Slotkin fa risalire proprio alla Seconda guerra mondiale, e in particolare al già citato *Bataan*, il diffuso topos cinematografico del “plotone multietnico” come microcosmo di una società americana capace di superare le sue fratture storiche. Secondo Slotkin questo segna una vera e propria rivoluzione simbolica rispetto ad epoche precedenti, quando gli Stati Uniti – protagonisti di fenomeni come il genocidio dei Nativi americani, la schiavitù dei Neri e le politiche antimigratorie verso l'Asia orientale – si erano sempre autorappresentati come paese bianco e anglosassone, in radicale opposizione con queste incarnazioni del Diverso razziale. Per gli Usa come per tutti i grandi stati moderni, lo sviluppo dei processi identitari nazionali passa in gran parte per l'elaborazione di mitologie che, offrendo a gruppi eterogenei un terreno simbolico comune, consentono loro di sublimare le proprie differenze politiche, religiose o etniche nell'astrazione di una “comunità immaginata” (secondo la definizione di Anderson). La guerra è da sempre tra i luoghi privilegiati di quest'elaborazione, perché propone una visione altamente polarizzata e caratterizzante dello scontro fra due popoli: il Nostro e quello degli Altri. Una rapida scorsa alla storia della rappresentazione americana della guerra nei suoi aspetti etnico-razziali rivela come per lunghissimo tempo gli Stati Uniti percepiscano sé stessi (attraverso i propri eserciti) come paese WASP, spesso a discapito dell'effettiva realtà storica della composizione etnica di quegli eserciti.

Non c'è bisogno di chiarire ulteriormente il carattere razzista che contraddistingue il periodo dell'avanzata verso Ovest e delle Guerre indiane, con la sua ideologia della Frontiera e della civiltà bianca che sottrae progressivamente terreno alla *wilderness*, largamente circolanti nella letteratura e nei media. Con gli ultimi decenni dell'Ottocento tuttavia, quando gli Stati Uniti attraversano un

107 Ivi, pp. 276, 277

periodo di radicale riassetto economico e politico che li porta ad assumere il carattere di un moderno stato-nazione, la realtà sociale del paese viene notevolmente complicata dall'abolizione della Schiavitù e dall'inizio dei processi di immigrazione asiatica ed europea. Contestualmente si inizia a dibattere su quali debbano essere da un punto di vista etnico i requisiti necessari per l'attribuzione della nazionalità americana. La prospettiva egemone tra fine Ottocento e primi del Novecento è quella del cosiddetto "razzismo", secondo cui essere Americani vuol dire rispondere a determinate caratteristiche fisiche identificabili essenzialmente con quelle dell'etnia anglosassone. A livello legislativo ciò si traduce come sappiamo in politiche volte a escludere e discriminare chi non risponde a questi requisiti, che siano i Neri del *Jim Crow South*, gli immigrati asiatici della California o quelli europei del Nord-Est.¹⁰⁸ Allo stesso modo le narrazioni belliche prodotte dalla cultura americana tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi anni del Novecento mostrano una certa impermeabilità a riflettere quei cambiamenti della composizione etnica che dalla società si stanno ripercuotendo anche sugli eserciti. La Guerra civile, gli ultimi strascichi delle Guerre indiane e le campagne del 1898-1892 contro Spagna e Filippine vedono in campo eserciti americani già largamente multietnici, dove ai reparti bianchi si affiancano battaglioni (segregati) di Afroamericani, Nativi, Asiatici e minoranze bianche come quella irlandese. Eppure nei resoconti dedicati a queste guerre non se ne trova quasi traccia. Le divisioni che contano sono quelle di carattere statale, mentre le differenze razziali vengono sostanzialmente elise in favore di un'immagine che si uniforma ai canoni della maggioranza bianca. Il messaggio è chiaro, l'America che in questo periodo inizia ad affacciarsi sulla scena mondiale come nuovo importante paese imperialista vede come prerogativa nazionale l'appartenenza all'etnia anglosassone. Ancora agli inizi del nuovo secolo molto difficilmente la letteratura o il cinema sull'impegno bellico si dimostrano disposti a rappresentare (non diciamo neppure positivamente) tipi razziali diversi dal modello egemone. Solo dopo la fine della Prima guerra mondiale, quando ormai in questi media figurano regolarmente immigrati pienamente integrati di seconda o terza generazione, le narrazioni di guerra iniziano in parte ad aprirsi a immagini di soldati "etnici", che però restano sempre estremamente marginali e non contraddicono di fatto l'assunzione del tipo WASP come norma. Nel 1943 il plotone multietnico di *Bataan* rappresenta dunque un autentico cambio di paradigma. Per la prima volta l'America in guerra è ritratta come un paese-*melting pot*, dove gli Anglosassoni combattono il nemico giapponese a fianco di altre minoranze bianche (Italiani, Irlandesi, Ebrei) oltre che di Neri, Ispanici e perfino Asiatici. A riprova di quanto le narrazioni belliche abbiano spesso carattere mitopoietico più che documentario, bisogna sottolineare che quest'immagine paritaria non corrisponde affatto con la realtà vissuta dai soldati durante la Seconda guerra

108 Slotkin R., op. cit., pp. 475, 476

mondiale. All'epoca dell'uscita del film gli Afroamericani e gli immigrati dall'Asia sono ancora esclusi dal voto in molti stati del Sud e dell'Ovest. Anche l'antisemitismo è in rialzo, e in generale quella americana è una società ancora fortemente segregata, dove le politiche razziali discriminatorie sono all'ordine del giorno. È vero che questa realtà viene parzialmente ridiscussa dal servizio di leva, dove Americani di diversa appartenenza etnica si ritrovano in molti casi per la prima volta a diretto contatto reciproco. Ma resta il fatto che i reggimenti o compagnie sono suddivisi in unità razzialmente distinte, con Neri e Nippo-americani raggruppati sotto il comando di ufficiali bianchi. In *Bataan* è solo grazie a un abile *escamotage* narrativo – una sconfitta fa crollare le gerarchie – che soldati appartenenti a unità diverse possono ritrovarsi a combattere fianco a fianco.

La sua rappresentazione dell'esercito è dunque dettata da esigenze diverse da quelle del realismo. Essa rappresenta un ideale, ma un ideale che rompe bruscamente con la lunga tradizione americana di narrazioni belliche improntate a un'uniformità etnica in senso WASP: "there is an intention here to create not a mirror of Americans, but an ideal projection of what America ought to be like".¹⁰⁹ Le ragioni di questo cambio di prospettiva affondano nell'atmosfera di fermento culturale che la Seconda guerra mondiale produce negli Stati Uniti. In particolare, oltre ad attivare diverse forme di mobilità sociale, il taglio ideologico che l'amministrazione Roosevelt sceglie di dare allo sforzo bellico crea un cortocircuito identitario rispetto a quella che è da decenni la realtà della convivenza razziale nel paese. Ai loro occhi la guerra dovrebbe fungere da propellente internazionale per quei valori democratici propagandati dal New Deal a partire dagli anni Trenta; una nobile crociata delle Democrazie contro paesi fascisti e totalitari che al loro stato attuale rappresentano la negazione più radicale dei loro ideali. La scelta di opporsi a nemici i cui disvalori sono identificati in leggi razziali e discriminazioni di stampo etnico porta inevitabilmente l'America a guardarsi dentro, aprendo le prime crepe nell'ideologia segregazionista ancora forte nel paese e iniziando a gettare le fondamenta per una ridiscussione delle prerogative razziali dell'appartenenza nazionale. La rappresentazione idealizzata dell'esercito americano in *Bataan* e nei molti film di argomento simile che seguono sulla sua scia è interpretabile come sintomo culturale della volontà di superare (almeno simbolicamente) le criticità che attanagliano gli Stati Uniti complicando il quadro della loro adesione ai valori democratici. La presenza di plotoni multietnici nei *war movie* degli anni Quaranta testimonia in questo senso la disposizione patriottica degli studios ad assecondare le direttive provenienti da organi governativi come l'OWI, convinti del bisogno di proiettare per il pubblico domestico e internazionale una nuova immagine compatta e paritaria dell'America impegnata nella guerra ai Fascismi. Al longevo mito bellico del paese bianco in lotta coi Selvaggi

109 Ibid.

inizia pian piano a sostituirsi quello rooseveltiano della grande nazione multietnica impegnata a perorare la causa democratica contro le potenze che si stringono sotto la bandiera del razzismo e della ghettizzazione etnica.

Questo almeno idealmente. La realtà come sappiamo è più complicata. Per la società americana la lunga battaglia contro i *propri* ghetti reali e figurati negli anni Quaranta è ancora appena alle luci dell'alba. E i film, pur riflettendo le istanze progressiste messe in moto dallo sforzo bellico, risentono anche di un'atmosfera culturale lontanissima dall'aver raggiunto l'effettiva parità. Passati al vaglio di un'analisi più ravvicinata, *Bataan* e gli altri film sul cameratismo etnico si rivelano lo specchio di una società profondamente divisa - nonostante la linea ufficiale - sul bisogno di superare divari e discriminazioni. L'inconfondibile mitologia che contraddistingue questo tipo narrativo, a partire dall'ormai mitico appello iniziale che passa in rassegna le provenienze etniche dei soldati, si esplica in dinamiche che spesso contraddicono il progressismo *liberal* della tesi di fondo. In accordo col reale funzionamento dei ranghi dell'esercito durante la guerra, per esempio, in questi film si assiste a un'evidente gerarchizzazione su base razziale. I protagonisti/leader/ufficiali sono invariabilmente WASP, mentre le minoranze bianche come quella italiana o irlandese possono aspirare al massimo a ruoli da sottoufficiali (solitamente sergenti); tutti gli altri sono soldati semplici, le cui caratterizzazioni riflettono nella maggior parte dei casi i rispettivi stereotipi razziali, il Nero un po' tardo, l'Asiatico debole, il Latino infido e guascone e così via. Stessa cosa per quanto riguarda il valore militare. L'Anglosassone risolve la situazione, gli altri brillano di luce riflessa oscillando fra inettitudine e possibilità di fare da vittime sacrificali per giustificare le sue azioni eroiche. Ma questa disparità rappresentativa non è l'unico aspetto contraddittorio nelle politiche razziali del *war movie* anni Quaranta. Infatti, se l'OWI riesce a trasmettere agli studios il bisogno di mostrare i "nostri" uniti e compatti nello sforzo bellico, come detto la sua lotta al razzismo nelle rappresentazioni cinematografiche dell'epoca nulla può per quanto riguarda il nemico giapponese. Questi film incarnano dunque l'inquietante paradosso di un paese che si autorappresenta come al riparo da divisioni etniche, affiatato e corale nella lotta contro l'Asse, ma che al contempo tende a inquadrare in termini razziali e genocidi la campagna contro il Giappone nel Pacifico. L'America contrappone la propria azione internazionale illuminata e multiculturale a quella dei Giapponesi, la cui brutalità - che ironicamente giustifica l'applicazione di metodi razzisti nei loro confronti - è confermata dalla disinvoltura con cui uccidono e torturano gli Asiatici presenti fra i ranghi americani, "gente della loro stessa razza". Questi film tratteggiano un nemico a tal punto diverso sul piano morale da giustificare non solo il suo sterminio indiscriminato, ma anche peculiari forme di "imbestiamento" (pitture facciali di guerra, furia cieca nel vendicare la morte di un compagno ecc.) che richiamano ai metodi da *Savage War* popolarizzati dalla letteratura di Frontiera. Il superamento

delle divisioni razziali interne risulta dunque paradossalmente giustificato alla luce di una divisione ancor più estrema, quella fra Americani e Giapponesi, il cui carattere razzista viene comodamente occultato dall'immagine di soldati bianchi, neri e perfino asiatici accomunati dall'odio omicida nei confronti del nemico.¹¹⁰

Durante la Seconda guerra mondiale il plotone multietnico si afferma come una delle strategie narrative più popolari e versatili del cinema bellico hollywoodiano. È sufficiente variare di poco la composizione etnica dell'esercito per poter tematizzare teatri di guerra e dinamiche di alleanza differenti, come in *Sahara* (1943) dove alla ricetta vengono aggiunti un soldato nero sudanese e un Italiano disertore della causa dell'Asse. Col procedere della guerra e il volgersi della situazione sempre più in favore degli Alleati esso inizia a perdere un po' di attrattiva, perché il desiderio di celebrare l'atmosfera vittoriosa del momento rende i produttori meno disposti a creare dinamiche perdenti tali da far cadere le gerarchie militari che segregano le unità di colore da quelle bianche. Ma di fatto esso contribuisce a fare degli anni Quaranta un periodo di consolidamento e definizione del genere bellico. La natura bifida delle politiche razziali praticabili attraverso questo modello ne farà uno standard del racconto di guerra al cinema. Dal *Vietnam movie* a sguardi retrospettivi sulla Seconda guerra mondiale (*Salvate il soldato Ryan*) fino ai film dedicati ai conflitti in Medio Oriente e nel mondo arabo, la giustapposizione di "guerra senza quartiere" e "plotone multietnico" tornerà a confermare il *war movie* come efficacissimo agente ideologico delle politiche americane, capace di tematizzare il ruolo internazionale del paese e al contempo di ricomporre simbolicamente le problematiche sociali interne.

110 Ivi, p. 483

3.3) *Notti arabe*

Gli scenari internazionali e le location remote del film di guerra non sono i soli a far viaggiare con la fantasia il pubblico degli anni Quaranta. Mentre una Hollywood impegnata nello sforzo bellico si dedica come mai prima d'ora alla rappresentazione cinematografica del "reale", essa non perde la sua originaria vocazione all'intrattenimento leggero ed escapistico. E forse nessun filone testimonia di questa doppia anima meglio di quello delle *Arabian Nights*, storie avventurose ispirate all'immaginario delle *Mille e Una Notte*, fatte di giovani avventurieri, bellissime principesse, perfidi visir, tappeti volanti e misteriosi *djinn*. L'attrazione di Hollywood per questo genere di racconti orientalisti non è certo esclusiva del decennio. Si può anzi parlare di resurrezione di un (sotto) genere che già diverse volte era stato popolare in passato, dividendosi con film di pochissimo più ancorati alla realtà come quelli sugli Sceicchi e sulla Legione Straniera il terreno delle fantasie cinematografiche sul Medio Oriente.

In the first two decades of the film industry, the "Oriental" film was one of the most popular types (...) and it was a dominant force in both shaping and reflecting the public's taste in movies. Of the three subtypes that were most prevalent in that period, the Arabian Nights subgenre was, by a slight margin, more common than the other two (sheik films and Foreign Legion films). Films in the Arabian Nights category had been made since the beginning of the motion picture industry, the earliest extant example being George Melies's *The Palace of A Thousand and One Nights* (1905).¹¹¹

Tra i film appartenenti al genere nel periodo muto, *Il ladro di Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1924, Douglas Fairbanks Pictures/United Artists) interpretato da Douglas Fairbanks, è spesso citato come uno dei più influenti, non tanto per il successo ottenuto – in verità piuttosto tiepido – quanto per la seminalità del suo impianto figurativo. L'inaspettata rivincita commerciale arriva nel 1940, quando il suo omonimo remake di produzione inglese sbanca al botteghino con una travolgente combinazione di technicolor, maestose scenografie artificiali e di uno dei primi, rivoluzionari utilizzi del *blue screen*, le cui potenzialità sono rivelate nel modo più spettacolare dalla scena del confronto fra il ladro Abu (interpretato dalla giovane star indiana Sabu) e il gigantesco Genio uscito da una bottiglia. Lo straordinario successo del nuovo *Ladro di Bagdad* è sufficiente a convincere i produttori delle potenzialità commerciali di un rilancio del filone delle *Arabian Nights*. Sulla sua scia esso diviene per qualche anno una miniera d'oro, con una vasta produzione di film perlopiù a medio o basso budget che ancora fino ai primi anni Cinquanta sfruttano l'attrattiva esotica e sensuale di un Medio Oriente favolistico.

111 Eisele J.C., op. cit., p. 77

Questa nuova voga orientalista rientra nella più generale tendenza della Hollywood dell'epoca a flirtare con temi avventurosi e ambientazioni esotiche. La Warner Bros per esempio rafforza in questi anni la sua già ben avviata produzione di *swashbuckler* (il nostro “cappa e spada”), che a partire dal decennio precedente aveva nutrito gli schermi di mirabolanti viaggi marinari e pirateschi fra i Caraibi e i Mari del Sud, interpretati da quell'Errol Flynn spesso considerato il più credibile erede di Fairbanks. Per quanto vari studios si facciano contagiare dalla moda per i temi esotici e l'avventura, nel campo specificamente orientalista uno svetta indubbiamente sugli altri per continuità e capacità di dare al filone una dimensione divistica più strutturata: si tratta ancora una volta di Universal Pictures, la prima casa a capitalizzare brillantemente sul successo di *Il ladro di Bagdad*. Con le immagini del film di Korda e delle file ai botteghini ancora vive nella memoria, il produttore Walter Wanger decide che bisogna ricreare la magia. Per farlo “importa” a Hollywood il suo protagonista Sabu, lo affianca al *leading man* di punta delle scuderie Universal Jon Hall, e completa il terzetto con Maria Montez, attrice dominicana che nello stesso periodo incendia col suo *sex appeal* latino i film più osè della compagnia. Risultato: *Le Mille e Una Notte (Arabian Nights, 1942)* ottiene un lusinghiero successo di pubblico e quattro nomination agli Oscar, consolidando a un tempo il parco attori dei film esotici Universal e il cocktail fra avventuroso ed *exploitation* che caratterizza il filone durante tutti gli anni Quaranta. Assieme, Sabu, Hall e Montez interpretano altri due film della compagnia, *Selvaggia bianca (White Savage, 1943)* e *Il cobra (Cobra Woman, 1944)*, mentre in assenza del primo i due *lead* recitano ancora in un film di ambientazione araba, *Alì Babà e i 40 ladroni (Ali Baba and the Forty Thieves, 1944)*.¹¹² Oltre a loro moltissimi interpreti di punta del periodo fanno almeno un'incursione in territori di *tits and sand* (secondo la caustica definizione di Sam Katzman, produttore addetto al genere per la Columbia nella seconda metà del decennio). Un parziale elenco comprenderebbe “Ronald Colman in *Kismet* (1944); Douglas Fairbanks jr., following in his illustrious father's swashbuckling footsteps in RKO's *Sinbad the Sailor* (1947); Rock Hudson in *The Golden Blade* (1953); Jeff Chandler in *Flame of Araby* (1951); Tony Curtis in *The Prince Who Was a Thief* (1951) and *The Son of Ali Baba* (1952)”.¹¹³

Per produttori e pubblico il filone delle *Arabian Nights* costituisce un'efficace alternativa avventurosa a generi come il western e il film bellico. Rispetto a quest'ultimo in particolare, la sua attrattiva dipende dalla presenza di un immaginario favolistico e sognante che come già avvenuto per il musical durante il periodo della Depressione contribuisce ad alleviare la tensione causata dal reclutamento e dalle ristrettezze economiche degli anni della guerra. Sempre come nel caso del

112 Cahall, Gary, “Jon Hall and Maria Montez Heat Up the Arabian Nights (1942)”, su [moviefanfare.com](http://www.moviefanfare.com/?p=47903), URL = <http://www.moviefanfare.com/?p=47903>, consultato il 2/02/2022

113 Snodgrasse, Sloane, “The ‘Arabian Nights’ film in the West: Hollywood's Inconsequential Oriental Adventureland”, su [7dayadventurer.com](http://www.7dayadventurer.com), URL = <http://www.7dayadventurer.com/2018/05/18/the-arabian-nights-film-in-the-west-hollywoods-inconsequential-oriental-adventureland/>, consultato il 2/02/2022

musical tuttavia, sarebbe semplicistico credere che il cinema hollywoodiano più escapistico non intrattenga nessun rapporto con la drammatica realtà vissuta dal suo pubblico. In verità proprio la presenza di temi orientalisti in questi film li rende capaci di riflettere e accompagnare le vicende geopolitiche della nazione. Il Nordafrica qui rappresentato tramite scenari da favola di Marocco, Egitto e Algeria è direttamente riconducibile a quello reale in cui l’America bellica si ritrova impegnata in combattimento, di cui rappresenta una versione turistica e “da cartolina” che qualcuno ha letto come una sorta di palliativo simbolico nei confronti delle paure relative al reclutamento militare in quei luoghi.¹¹⁴ Secondo La Polla inoltre, tutte le manifestazioni dell’esotico rinvenibili nel cinema degli anni Quaranta, dallo *swashbuckler* Warner alle *Arabian Nights* passando per gli horror ambientati in lontane giungle tropicali, condividono un fondo d’inquietudine che segnala l’indebolirsi della fiducia e delle certezze morali che avevano segnato l’epoca del New Deal e l’uscita dalla Depressione. Se i film d’avventura degli anni Trenta mettevano in scena la riscossa del popolo americano vinto ma non domo, adesso a fronte di meccanismi narrativi identici la visione del mondo espressa cambia. Il male non ha più l’aspetto di un dramma collettivo a cui reagire tutti insieme, ma assume quello della corruzione e del complotto da parte di infidi nemici che tramano nell’ombra. Il cinema veicola così lo smarrimento morale del presente e l’ansia relativa alla partecipazione nella guerra. E ovviamente dispensa la sua buona dose di diffidenza nei confronti del mondo al di fuori del paese, con l’ascesa dei totalitarismi ben riconoscibile in filigrana sotto i piani di distruzione del cattivo di turno. “È ancora e sempre un monrovisimo di fondo a calibrare l’ideologia di queste pellicole: Europa da operetta o Arabia da operetta, le cose buone e democratiche si fanno, per ovvia e logica conclusione, solo in America.”¹¹⁵

La presenza di Maria Montez come protagonista del ciclo Universal ci segnala un altro aspetto interessante del legame tra i film ispirati alle *Mille e Una Notte* e le dinamiche internazionali in cui si trova implicato il paese. Che proprio in questo periodo un’attrice sudamericana compaia agghindata in pose da odalisca non è infatti né un caso, né la semplice conseguenza del razzismo di produttori e pubblico americani non in grado di distinguere fra le etnie di luoghi distanti mezzo mondo. Nella prima metà degli anni Quaranta si assiste a una vera e propria inondazione di film hollywoodiani legati a temi, figure e ambientazioni dell’America latina. Dopo che la guerra ha progressivamente sottratto agli studios i suoi mercati europei e asiatici infatti, quest’ultima resta la sola piazza ancora disponibile per l’esportazione all’estero. In quegli stessi anni il Panamericanismo sta diventando una parola chiave per l’amministrazione Roosevelt, che di fronte al bisogno di garantirsi l’alleanza dei vicini del Sud e di salvaguardare importanti interessi economici riesuma

114 Bernstein M., Studlar G., op. cit., introduz. pp. 11-13

115 La Polla F., op. cit., p. 137

l'antica retorica della *Good Neighbour Policy* (politica del buon vicinato) promuovendo a più livelli garanzie di non-aggressione e collaborazione internazionale. Come sempre allenatissima a captare l'atmosfera politica del momento, e bisognosa di sfruttare al meglio l'unico mercato estero rimasto, Hollywood partecipa a modo suo di quest'atmosfera di ritrovata fratellanza:

After decades of portraying Latin Americans lackadaisically and sporadically as lazy peasants and wily señoritas who inhabited an undifferentiated backward land, Hollywood films between 1939 and 1947, featuring Latin American stars, music, locations, and stories flooded U.S. and international markets.¹¹⁶

Nonostante nominalmente questo periodo segni una nuova apertura nei confronti della rappresentazione di temi sudamericani, a uno sguardo più attento tali sviluppi risultano in verità solo parziali. Certo, per la prima volta Hollywood sembra ad esempio disposta a distinguere a livello di confini nazionali fra i vari paesi del continente. Ma anche se la presenza di personaggi *latinos* aumenta effettivamente di numero e importanza, il trattamento loro riservato somiglia per molti versi a quello degli alleati "etnici" nei film di guerra. Il loro ruolo resta pur sempre estremamente marginale, appena un contorno o al più sollievo comico rispetto all'eroismo dei protagonisti bianchi. E naturalmente sono fatti salvi tutti i tabù legati alla *miscegenation*, che come nel caso di Neri e Asiatici prevengono le interazioni romantiche o sessuali esplicite con appartenenti alla razza bianca. Siccome però al solito i tabù attraggono e fanno vendere biglietti, un aspetto particolarmente vistoso e riconoscibile del cinema "del buon vicinato" è la nascita di forme di divismo femminile che tendono a porre l'attrice latinoamericana in termini altamente sessuali e spettacolarizzati. Ancora una volta non si tratta di una novità: come per tutte le declinazioni della *foreignness*, dall'Europa all'Africa fino al Medio ed Estremo Oriente, la dissoluta sensualità associata a queste donne di provenienza esotica aveva già trovato il suo posto sugli schermi americani. Dall'ultimo periodo muto e ancora fino agli anni Trenta, epoca come sappiamo contraddistinta più della media dall'impulso al feticismo e all'incanto visivo, la messicana Dolores del Rio - attrice e straordinaria ballerina - si era imposta sulle scene grazie a una presenza scenica distintamente esotica, capace come per Garbo e Dietrich di comunicare spettacolo e trasgressione sessuale. Rispetto alla sua raffinatezza *upper class*, qualche anno dopo, ancor più destabilizzante risulta la figura di Lupe Vélez, protagonista su schermo di aggressive seduzioni interrazziali che trovano contrappunto scandalistico nelle molte relazioni private dell'attrice con uomini bianchi. Paradossalmente proprio l'adozione della *Good Neighbour Policy* contribuisce nel 1943 alla

116 Lòpez, Ana M., "Are All Latins From Manhattan? Hollywood, Ethnography, and Cultural Colonialism", in Friedman, Lester D. (a cura di), op. cit., p. 407

cancellazione del suo popolare ciclo RKO *Mexican Spitfire*, le cui scottanti tematiche sessuali e di conflitto sociale appaiono in questo periodo poco consone a rappresentare il clima di fratellanza che lega le due Americhe.¹¹⁷ A metà strada fra questi due modelli, uno “trascendente”, l’altro decisamente terrestre nella sua esplicita carnalità, la figura che meglio incarna la ricetta degli anni Quaranta per quanto riguarda il divismo femminile latinoamericano è senz’altro quella di Carmen Miranda. In verità portoghese, emigrata in Brasile e da lì approdata a Hollywood, Miranda è protagonista di film-*showcase* cuciti su misura per ospitare la sua presenza esotica. In modi che ancora una volta possono ricordare quelli della coppia Sternberg/Dietrich durante il decennio precedente, la diva si fa pietra angolare di un’architettura filmica interamente votata all’eccesso visivo, sensuale e spettacolare. I variopinti costumi e gli sgargianti numeri musicali di cui è protagonista Miranda sospendono il flusso narrativo in favore di un’iperstimolazione sensoriale studiata per appagare gli occhi e le orecchie del pubblico. Così confezionato dallo spettacolo filmico, il carattere latino dell’attrice si fa feticcio al servizio del voyeurismo degli spettatori.¹¹⁸

Una simile spettacolarizzazione della differenza etnica informa la rappresentazione del corpo femminile che caratterizza i film del filone *Arabian Nights*, invariabilmente pieni di figure decorative e marcatamente sessualizzate di ragazze dell’harem, odalische e danzatrici del ventre. Proprio come il Sudamerica infatti, l’Oriente costituisce da sempre un luogo immaginario di liberazione delle pulsioni animali, che specialmente nella Hollywood sorvegliata dal Codice Hays offre un pretesto per proiettare “altrove” desideri proibiti. Qui, fra deserti e giungle, ci si può arrischiare a esporre la pelle nuda dei *sex symbol* del momento (da Theda Bara e Valentino in giù) e a stuzzicare le fantasie del pubblico su temi come adulterio, stupro o mescolanza razziale.¹¹⁹ Non diversamente dall’assimilazione dell’immaginario orientale da parte dell’europea Dietrich, la presenza di una protagonista dominicana come Maria Montez nei film Universal ispirati alle *Mille e Una Notte* costituisce dunque un esempio illuminante di quel collasso degli immaginari esotici a cui spesso si assiste nel cinema hollywoodiano. Nel contesto fortemente codificato delle sue rappresentazioni del mondo fuori dagli Stati Uniti, che prescrive di sfumare i confini nazionali, etnici e culturali nell’interesse di evitare controversie, trova modo di esprimersi tutta la capacità di sintesi che lo sguardo bianco-occidentale ha storicamente esercitato sull’immagine dei popoli “di colore”. In tal senso la tendenza dell’orientalismo a mescolare e far convergere aree geografiche del Levante radicalmente distinte tra loro può essere fatta rientrare nel più generale processo simbolico tramite cui il mondo euroamericano si è definito per contrasto coi suoi interlocutori in Medio

117 Ivi, pp. 410-413

118 Ivi, pp. 416-419

119 Shohat, Ella, “Gender and the Culture of empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema”, in Bertstein M. e Studlar G., *Visions of the East*, pp. 43-48

Oriente, Asia, Africa e appunto Sudamerica. Per quanto riguarda quest'ultimo, in particolare, Ella Shohat e Robert Stam ne descrivono lo statuto agli occhi dell'Occidente in termini ambigui, percepibile a seconda dei casi come affine o come esotico:

At times the “West” excludes Latin America, which is surprising since most Latin Americans, whatever their ethnic heritage, are geographically located in the Western hemisphere, often speak a European tongue as their first language, and live in societies where European modes remain hegemonic. Our point is not to recover Latin America – the name itself is a nineteenth-century French coinage – for the “West”, but only to call attention to the arbitrariness of the standard cartographies of identity for irrevocably hybrid places like Latin America, sites at once Western and non-Western, simultaneously African, indigenous and European.¹²⁰

Questa tendenza occidentale alla mescolanza etnografica, che in un certo senso fa di Hollywood l'erede della letteratura coloniale ottocentesca, è all'origine dei processi di interscambio iconografico tra il filone orientalista delle *Arabian Nights* e la nuova esplosione di temi sudamericani negli anni della *Good Neighbour Policy*. Le vorticose coreografie latino-caraibiche che accompagnano le esibizioni di Carmen Miranda, in accordo con quella che è stata descritta come la propensione del musical a esprimere un “immaginario dell'harem”¹²¹, assorbono volentieri ritmi e costumi di ascendenza africana od orientale, e reciprocamente nello stesso periodo un'altra attrice sudamericana come Montez può essere chiamata a incarnare con le sue pose voluttuose la sensualità e il richiamo proibito dell'Oriente. A questo proposito, è tempo di passare a occuparci del cinema che più di ogni altro ha tenuto accesa l'antica fiamma dell'associazione *fatale* tra femminile e immaginario orientale..

120 Shohat E. e Stam R., op. cit., p. 13

121 Shohat E., “Gender and the Culture of Empire” in Bernstein M., Studlar G., op. cit., pp. 51, 52

3.4) Teatro d'ombre. L'Oriente nel noir

Se nel cinema delle Notti arabe le paure dell'America anni Quaranta restano sullo sfondo, ombra d'inquietudine che turba appena il sole accecante dei suoi favolosi scenari mediorientali, negli stessi anni un altro cinema americano abbraccia in pieno quelle ombre. Per chi studia Hollywood lo statuto del noir è un rompicapo non meno irrisolvibile dei tanti labirintici *plot* architettati dagli sceneggiatori di questi film. Categoria tra le più popolari e immediatamente evocative che siano state coniate in riferimento al cinema classico hollywoodiano, essa risulta al contempo tra le più evanescenti e indecidibili. Nel corso dei decenni il noir è stato di volta in volta interpretato come “un genere, un umore, una sensibilità e un movimento”.¹²² La sua problematicità come etichetta storica deriva appunto dal fatto di essere tale, un'etichetta, applicata a posteriori non da membri dell'industria cinematografica americana ma dalla critica francese. Nella seconda metà degli anni Quaranta, quando il periodo del cosiddetto “noir classico” si avvia già alla conclusione, critici come Nino Frank e Jean-Pierre Chartier iniziano a chiamare così film a tematica criminale come *Il mistero del falco* (*The Maltese Falcon*, 1941, Warner Bros.) e *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1944, Paramount Pictures); in essi individuano un cinema distante dal tipico ottimismo hollywoodiano, sconsigliato nella sua rappresentazione della società americana, e intriso dello stesso malessere che l'Esistenzialismo francese sta in quel periodo apprezzando in scrittori statunitensi come Faulkner, Hemingway, Dos Passos, ma anche nei primi maestri dell'*hard-boiled* come Hammett, Chandler e Cain.¹²³ Da una parte dunque la categoria di noir è complicata dalla sua insussistenza produttiva: diversamente da generi attestati e da tempo codificati come western, musical o horror, nessun produttore hollywoodiano degli anni Quaranta mise mai consapevolmente in cantiere un “film noir”, e ancora per molto tempo nessuno l'avrebbe fatto; proprio l'impronta lasciata dalla Francia sulla sua iniziale configurazione richiama poi l'altro grande aspetto di dispersività che si trova davanti chi esamina questo bizzarro oggetto, cioè il suo non essere riducibile a forma espressiva puramente *americana*. Il noir, sempre che sia giusto parlarne come fenomeno unitario, si abbevera a sorgenti culturali disparate, che costringono lo studioso a saltare più volte da una costa all'altra dell'Atlantico. Accanto ad antenati americani come il gangster/*fallen woman* film degli anni Trenta e l'*Hard-Boiled* (che però rimastica in chiave avventurosa temi della letteratura modernista in forze in entrambi i continenti) troviamo i contributi europei più volte evidenziati dell'Espressionismo tedesco - le cui ombre aguzze e contorcimenti psicologici avevano

122 Avila, Eric, *Popular Culture in the Age of White Flight. Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles*, Berkeley: University of California Press, 2006, p. 70

123 Naremore, James, *More Than Night. Film Noir in its Context*, Berkeley: University of California Press, 2008 (1998), p. 28

già nutrito tanto horror Universal – e del cinema del Fronte Popolare francese degli anni Trenta, oltre che dei thriller britannici di Hitchcock e Carol Reed. Al centro di questa variegata costellazione di influssi, con tutte le cautele dovute alla frammentarietà del suo statuto, la nozione di noir risulta in ogni caso utile per come consente di puntare il dito su una “certa tendenza” estetica e contenutistica individuabile nel cinema americano degli anni Quaranta a metà strada fra gli universi del *crime* e del melodramma. Durante questo periodo, in modo forse officioso ma ricorrente, storie amare di cinici detective e quelli che James Naremore chiama *blood melodrama* vengono a costituire il luogo prediletto per l’espressione del disagio e del senso di smarrimento che accompagnano la nazione americana alle prese con la violenza e gli sconvolgimenti sociali messi in moto dalla guerra.

A rendere il noir interessante per il nostro studio, arricchendo in certo modo di un ulteriore elemento le tesi sul suo carattere “internazionale”, è il fatto che spesso e volentieri questa disposizione a raccontare il lato oscuro dell’America urbana si trovi espressa in rappresentazioni di matrice orientalista. Da più parti è stato notato come l’Oriente sia oggetto di un’attenzione ricorrente da parte del noir, a volte svolgendo un ruolo centrale nella trama e nelle caratterizzazioni dei suoi film, più spesso depositandovisi come una sorta di sfondo o atmosfera inespressa, che però contribuisce fortemente a caratterizzarne il tono e a indirizzarne la simbologia. Secondo Caleb Kelso-Marsh ad esempio, “nella tradizione del film noir l’Oriente è un significante prevalente di depravazione e degrado”¹²⁴, mentre Susana Loza, “guardando un pur eclettico campionario di classici del noir”, si dice “scioccata nel vedere quanti di questi film mettano in scena azioni criminose o epiloghi drammatici in ambientazioni orientali”¹²⁵. Le cause più dirette di questa presenza ricorrente sono state individuate innanzitutto nell’influsso della letteratura *Hard-Boiled* di scrittori come Hammett, a sua volta “saturata di un orientalismo *low brow* reminescente degli anni del Pericolo giallo antecedenti e successivi alla Prima guerra mondiale”¹²⁶; e poi nell’atmosfera di ostilità nei confronti delle comunità asiatiche d’America seguita a Pearl Harbor, che dall’internamento dei Nippo-americani si traduce in un più generale odio anti-asiatico contribuendo a informare la rappresentazione di luoghi come le Chinatown in termini di criminalità e degrado urbano. Pur indiscutibili, tali aspetti non bastano tuttavia da soli a esaurire il tema della relazione fra noir e orientalismo. Questa ci appare più chiara solo nel momento in cui la consideriamo sullo sfondo delle valenze storicamente assunte dall’Oriente all’interno della produzione cinematografica hollywoodiana, valenze che in molti casi hanno coinciso con la possibilità che esso offriva di

124 Kelso-Marsh, Caleb, *IT’S CHINATOWN: Orientalist Discourse and the City in the Noir Tradition*, Perth, Murdoch University (tesi di laurea), 2015, p. 26

125 Loza, Susana, “Orientalism and *Film Noir*: (Un)Mapping Textual Territories and (En)Countering the Narratives”, *Southern Quarterly*, vol. 39, estate 2001, p. 165

126 Naremore J., op. cit., p. 179

amministrare simbolicamente gravi cambiamenti sociopolitici affrontati dal paese. Guardacaso proprio quella che per molti studiosi è stata anche una delle principali funzioni storiche del noir.

Secondo Frank Krutnik il pessimismo, la violenza e il senso di disgregazione psicologica che caratterizzano questi film sono lo specchio più diretto e meno edulcorato offerto da Hollywood al complesso scenario sociale e ideologico del secondo dopoguerra. Per quanto tiepidi tentativi di portare su schermo i grandi narratori *Hard-Boiled* risalissero già agli anni Trenta infatti, e nonostante i suoi primi grandi successi come *Il mistero del falco* arrivino nella parte iniziale del decennio, il noir è tutto sommato approssimabile a fenomeno postbellico. Per qualche anno dopo l'ottima performance del film di Huston gli studios si astengono quasi del tutto dal proporre contenuti di questo tipo, subendo pressioni dagli organismi regolatori dei contenuti come l'OWI che li ritengono poco allineati allo spirito di partecipazione alla guerra. Così come il suo eccessivo "individualismo" porta alla progressiva scomparsa della *Screwball*, a loro modo anche le peregrinazioni solitarie dei *private eye* non sembrano la risposta più adatta all'atmosfera di impegno corale di quegli anni, per non parlare della misoginia che caratterizza molti dei romanzi *Hard-Boiled* da cui sono adattati i primi noir. Già nel 1944 tuttavia, con la vittoria ormai a portata di mano, il cinema inizia a lavorare in un'ottica ideologica che guarda al dopoguerra, cosa che sempre secondo Krutnik autorizza a includere film come *La fiamma del peccato* e *L'ombra del passato* (*Murder, My Sweet*, 1944, RKO) fra quelli che si occupano di elaborare i cambiamenti dell'America postbellica.¹²⁷ Al di là dei grandi temi sociopolitici, dall'intensa attività sindacale di quegli anni al delinearsi dello scenario paranoico della Guerra Fredda, questi cambiamenti possono in buona parte essere identificati con un rilassamento in senso conservatore dell'ideologia che aveva stretto insieme il paese durante la guerra. Al disagio dei veterani di ritorno dal combattimento, vividamente descritto da tante pellicole della seconda metà degli anni Quaranta, si somma lo scorno delle fasce di popolazione a cui il periodo dell'impegno bellico aveva mostrato per breve tempo una società più coesa e paritaria. In un vero e proprio *backlash* rispetto ai propositi di unità e superamento delle divisioni sociali durante l'era bellica, nel dopoguerra quelle divisioni riemergono in tutta la loro dolorosa concretezza. L'America si riscuote dal suo breve sogno progressista per scoprirsi pervasa da nuove ideologie tradizionaliste, per non dire reazionarie, sotto il cui peso recedono le conquiste degli anni precedenti. In modi che per certi versi possono ricordare il periodo antecedente alla Prima guerra mondiale, l'aumento esponenziale della produzione industriale si traduce in un impulso consumistico a definire la propria identità tramite l'acquisto di beni materiali che decorano il tempio laico della casa borghese. Dalle grandi città quest'ultima si sposta via via verso le periferie, dando la stura a quell'ideale domestico bianco e suburbano che pervaderà la cultura

127 Krutnik, Frank, *In A Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, Londra: Routledge, 1991, p. 59

americana degli anni Cinquanta. Qualunque speranza che la guerra potesse portare il paese a superare i propri storici divari razziali e di genere sembra per il momento rimandata. Le donne abbandonano rapidamente e spesso forzatamente i loro nuovi impieghi lavorativi per riprendere il ruolo tradizionalmente assegnato loro di amministratrici della dimensione familiare; e mentre il movimento per i diritti civili degli Afroamericani si rafforza, la conformazione urbanistica dell’America postbellica porta a nuove forme simboliche ed economiche di segregazione su base razziale. Se altrove - per esempio col boom del western – il cinema hollywoodiano celebra trionfalisticamente questo ritorno alla tradizione, i film che oggi classifichiamo come noir forniscono una valvola di sfogo alle contraddizioni e tensioni sociali che esso porta con sé. Per lunghissima convenzione il noir è interpretato come luogo cinematografico per eccellenza di elaborazione in chiave pessimistica del riflusso conservatore dei tardi anni Quaranta, cupa trenodia levata da Hollywood alla mascolinità bianca ferita e nevrotica che riprende il posto di guida in un mondo dove tutte le sue certezze vacillano. Adottando spesso una prospettiva cinicamente maschile e misogina, questo tipo di film esprime una profonda sfiducia nei confronti delle possibilità di realizzazione personale promesse dall’istituzione familiare, dando voce alle difficoltà che i reduci affrontano nel riambientarsi in una società che è andata avanti senza di loro e contemporaneamente al desiderio di sanzionare le nuove libertà conquistate da donne e minoranze razziali.¹²⁸ Dietro questo senso di disagio, che al contempo conferma e nega le prime appassionante osservazioni dei critici francesi sull’antiamericanismo del noir, si sente pienamente l’influsso del Modernismo mediato in chiave “pop” dalla tradizione *Hard-Boiled*. Come molta letteratura modernista i thriller polizieschi degli anni Quaranta “sono caratterizzati da paesaggi urbani, narrazione soggettiva, trame non lineari, poesia ‘Hard-Boiled’ ed erotismo misogino”¹²⁹, dipingendo la metropoli americana in toni chiaroscurali ed esprimendo nei confronti degli aspetti sociali ed urbanistici della “modernità” un’ambivalenza che spesso sconfinava nel pessimismo più disperato.

Quando si tiene presente tutto questo, e in un contesto segnato dal nuovo drammatico ingresso dell’Oriente nell’esperienza americana, la sua presenza nel noir non stupisce affatto. Ormai sappiamo quanto spesso Hollywood sia ricorsa a luoghi classici dell’orientalismo, proponendo narrazioni che ne appropriavano i rapporti privilegiati con la dimensione del femminile, quella delle gerarchie razziali e quella del moderno-tecnologico. Letto sullo sfondo dell’orientalismo hollywoodiano, il noir costituisce l’ennesimo capitolo di una storia che ha ripetutamente visto l’Oriente come significante privilegiato all’interno dei conflitti simbolici relativi ai divari di genere e alla conformazione razziale degli Stati Uniti. Se è vero come spesso si è scritto che questi film

128 Park, Jane Chi Hyun, op. cit., p. 26

129 Naremore J., op. cit., p. 44

esprimono il punto di vista dell'uomo WASP, ritraendo in toni torbidi le aspirazioni di riscossa sociale della donna (dipinta come *Dark Lady*) e l'atmosfera di promiscuità razziale della metropoli moderna (dipinta come vera e propria *Sin City*) allora appare naturale la loro assunzione di un vocabolario come quello orientalista, che negli anni Quaranta gode di una storia già pluridecennale per quanto riguarda la capacità di tematizzare entrambe queste forme di alterità. Al contempo, per metterci al riparo da quelle letture eccessivamente monolitiche e unidirezionali che sono fra i rischi principali di chi studia questo non-genere, è utile tenere presente che le valenze sociopolitiche dell'orientalismo – specie quando filtrate dall'ecumenismo hollywoodiano – sono sempre passibili di un certo grado di ambiguità. Rimandiamo qui per l'ultima volta al monito di Said, secondo cui le ragioni della nascita di un'idea euroamericana dell'Oriente attengono innanzitutto al profondo *interesse*, cioè fascinazione, ammirazione, curiosità nei confronti di questo Altro da sé. E invitiamo a ripercorrerne le manifestazioni cinematografiche descritte nei capitoli precedenti, invariabilmente contraddistinte da una doppia leggibilità che (garantendone il successo commerciale) le qualifica al contempo come dichiarazioni d'odio e di passione, strumento per perorare paure reazionarie e aspirazioni modernizzatrici. Qualcosa di molto simile si può dire anche del noir, nonostante la persistenza delle interpretazioni che lo vogliono semplicemente come luogo di demonizzazione cinematografica dell'alterità. Forse più che mai, Hollywood non perde qui la sua capacità di suscitare al contempo forme di attrazione e repulsione, nè quella di favorire identificazioni contrastanti scomponendo il quadro in una ragnatela di specchi dal contenuto soggettivo difforme, ambivalente, percorribile in più sensi di marcia. A unire il noir e l'orientalismo non è dunque solo un'affinità di temi, ma di modi raffigurativi e in un certo senso pulsionali. Come magnificamente chiosato da Loza,

Why *noir*? Why orientalism? Because they are technologies of yearning and learning. Because they are both inherently ambivalent representational systems that adore and abhor the Other that they have monologically manufactured from disparate discourses.¹³⁰

Ancora una volta, per ragioni di comodità espositiva, ho deciso di affrontare separatamente alcuni degli aspetti principali di questa relazione. Le cause e le possibili declinazioni della presenza dell'orientalismo nel noir sono molteplici, e forse il modo più pratico per darne un quadro generale è di mostrarle una per una nella loro reciproca indipendenza. Solo così si può rispettare la natura in gran parte asistemica di entrambi i fenomeni, difficilmente inquadrabili all'interno di politiche culturali o industriali ben definite, mostrando come la loro convergenza tematica derivi piuttosto da un certo grado di sovrapposibilità storica oltre che dall'attivazione di modalità rappresentative in

130 Loza S., op. cit., p. 164

qualche misura ormai consolidate per quanto riguarda la messa in scena dei conflitti che caratterizzano la società americana. Naturalmente il rischio che così si corre è di isolare e rendere poco organici aspetti rappresentativi profondamente legati fra loro dal riferimento a quello che è in fondo uno stesso contesto storico-sociale. Ma è il prezzo da pagare per andare oltre l'evidenza superficiale di un'affinità puramente ideale o simbolica, cercando di ancorare a dati più concreti la disamina di oggetti che spesso sembrano eludere analisi storiche troppo ravvicinate e deterministe. Per non trovarsi a cercar di afferrare inutilmente queste ombre cinesi..

3.4.1) *Esodo bianco e nuovi razzismi*

Se l'immagine popolare del noir, anche per l'attenzione di cui ha goduto nel campo degli studi femministi, tende a concentrarsi soprattutto sugli aspetti di genere che contrappongono *tough guys* e donne fatali, altrettanto attestata nella letteratura critica è l'importanza delle sue politiche razziali. In accordo col senso di sbandamento e perdita di prospettive del Dopoguerra, la cifra simbolica di questi film è identificabile nella loro tendenza a sfumare i confini fra Bene e Male, fra ciò che è morale e ciò che non lo è. Narrativamente essa si traduce in un vasto campionario di infrazioni rispetto a quelli che sono percepiti come i limiti della decenza. I protagonisti del noir, anche i "buoni", si muovono sempre nell'ombra, al limite dell'illecito. Le istituzioni familiari e lavorative scricchiolano pericolosamente sotto il peso delle gesta criminose di uomini e donne qualunque che si trovano invischiati in piani di omicidio, ricatto, estorsione. E la città, dall'ideale illuminista che la voleva come luogo di opportunità individuali e realizzazione personale, si fa sottobosco infernale, *concrete jungle* nella cui penombra cadono le barriere sociali. Fra queste una parte di primissimo piano è assegnata al dato razziale. L'atmosfera di decadenza del noir si esprime spesso e volentieri in un vagabondaggio morale che porta i suoi detective, giocatori, gangster e donne-ragno a bazzicare gli angoli "etnici" della metropoli. Gli affari e le trame che non avvengono alla luce del sole lo fanno in molti casi anche lontano dalle zone residenziali, fra bettole dove si suona musica nera come jazz o blues, quartieri latini (quando non direttamente la frontiera col Messico, come in *L'infernale Quinlan*) e ovviamente ristoranti ed empori su cui lampeggiano insegne orientali.

In the dark and disordered universe of the noir city, the inscribed boundaries between the races, sexes, and classes dissolved (...) murderers, thieves, and mobsters hid from the law in black nightclubs, Turkish baths, and Chinatowns, where their criminality assumes racial connotations.¹³¹

131 Avila E., op. cit., p. 71

Per quanto naturalmente sia giusto inscrivere l'insolita promiscuità razziale del noir nel contesto di un generale e quasi mitico senso di annullamento dei confini sociali, è importante ricordare che questa affonda radici in una precisa contingenza storica. C'è un motivo concreto per cui proprio negli anni Quaranta si inizia ad assistere a rappresentazioni della città americana fortemente codificate in senso razziale, che non hanno quindi a che vedere soltanto con le forme di una poetica riconducibile a questo ciclo di film, ma che proprio in esso trovano sfogo per la sua maggior propensione a esprimere i lati più conflittuali dell'esperienza del decennio.

Un tentativo interessante di ancorare questa cifra rappresentativa del noir al suo sfondo storico-sociale è quello compiuto da Eric Avila in *Popular Culture in the Age of White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles* (2006). L'autore riconduce le rappresentazioni razziali di molta cultura popolare degli anni Quaranta ai complessi mutamenti che nello stesso periodo stanno incidendo sulla configurazione sociale delle città americane. Intorno alla Seconda guerra mondiale si assiste a un duplice processo di migrazione e ricollocazione che porta a un rafforzamento dei confini tra popolazione bianca e minoranze etniche. A partire dagli anni del New Deal, e ancor più durante la guerra, migliaia di Afroamericani abbandonano il Sud fortemente segregato per ristabilirsi nei grandi centri urbani dell'Est, del Midwest e dell'Ovest. Il rafforzamento della loro presenza nelle città non è indolore, come provato dai numerosi moti razziali che costellano gli anni Quaranta e che testimoniano della tensione competitiva percepita dai lavoratori bianchi. Quasi nello stesso momento, grazie alle ottime occasioni di acquisto in periferia garantite dalle associazioni governative, l'identità dell'America bianca inizia a ridefinirsi nei termini di una collocazione e identificazione con le aree suburbane. Questo ha innanzitutto conseguenze importanti sulla sua composizione etnica interna: all'inizio del secolo, quando i processi migratori avevano portato in America uomini e donne provenienti dalle più svariate nazioni europee, all'elisione delle originarie differenze regionali (per cui ad esempio un Campano, un Calabrese e un Genovese diventano tutti Italiani) non era corrisposta una reale assimilazione all'interno della maggioranza bianca. Questa rimaneva essenzialmente anglosassone, mentre Irlandesi, Ebrei, Italiani e così via erano visti come minoranze caucasiche che diversificavano – anche pericolosamente – la composizione etnica della città moderna; non segregati come i Neri o gli Asiatici, ma neanche davvero “bianchi”. Questa divisione può dirsi davvero superata solo a partire dal cosiddetto Esodo bianco degli anni Quaranta verso le aree suburbane. Nel nuovo contesto le specificità culturali che gli immigrati europei avevano portato con sé dai rispettivi paesi non scompaiono, ma si ritrovano per così dire “privatizzate, secluse entro gli spazi separati e cellulari del paesaggio suburbano”.¹³² Laddove nelle grandi città industriali di inizio secolo esse erano rimaste alla luce del sole, ben identificabili con

132 Ivi, p. 27

specifici quartieri, odori, parlate e vestiri, adesso quest'eterogeneità etnica viene superata in favore dell'uniformità massificata delle villette a schiera e viali alberati della suburbia. Il livellamento delle divisioni etniche interne alla parte caucasica del paese porta ancor più drammaticamente in primo piano l'incancellabile divario fra America bianca e minoranze di colore, esasperato dall'attuale rispettiva ricollocazione nei grandi centri urbani e nelle periferie. I confini geografici che un tempo delimitavano razzialmente la composizione interna delle città lasciano il posto a quelli su più ampia scala fra *Chocolate city* e *Vanilla suburbs*; fra città nera e periferia bianca. La concomitanza fra i processi di Esodo bianco e le migrazioni che portano gli Afroamericani a stabilirsi sempre più nelle metropoli si traduce in quella che è stata descritta come una vera e propria risegregazione della società americana. Pur mutando conformazione, i divari razziali parzialmente indeboliti dal New Deal e dall'impegno bellico si ripresentano all'insegna di una polarizzazione se possibile ancor più pronunciata che in passato. L'identità bianca, rinnovata e riconfigurata dal suo nuovo statuto suburbano, si definisce in opposizione con il caos, il pericolo e la sconveniente mescolanza etnica della città, cui contrappone l'oasi idilliaca e razzialmente omogenea dei nuovi quartieri periferici. La cultura popolare a cavallo fra questo decennio e il successivo testimonia chiaramente di tale risorgenza di ideologie razziste, che si inserisce in un più generale processo storico di superamento dei valori liberali del New Deal in favore di un nuovo riflusso di ideali domestici e conservatori.

Secondo Avila, per quanto questi fenomeni interessino la nazione americana in termini trasversali, a costituire il caso di studio più rappresentativo è probabilmente la città di Los Angeles. Per cominciare L.A. può essere considerata l'esempio per eccellenza dei processi migratori e urbanistici del dopoguerra, per volume di nuovi residenti accolti e di investimenti federali stanziati. Non va poi dimenticato che, anche per gli standard di una grande metropoli statunitense, la popolazione losangelina è contraddistinta da un'impressionante varietà etnica, condizionata dalla sua vicinanza alle rotte pacifiche e alla frontiera col Messico, che porta a convivere insieme in modo spesso conflittuale un vasto campionario di razze ed etnie diverse: bianchi anglosassoni giunti in California da tutto il paese durante le innumerevoli migrazioni dei primi decenni del Novecento, Ebrei, Italiani, ma anche Cinesi e Giapponesi, Messicani, Nativi e ovviamente Afroamericani. Proprio a Los Angeles trova infine collocazione la più importante industria culturale degli Stati Uniti, Hollywood, le cui politiche rappresentative influiscono (e sono reciprocamente influenzate) dal complesso scenario sociopolitico della regione. Per la California, di cui il cinema costituisce un sensibilissimo recettore culturale, gli anni Quaranta segnano una radicale ridiscussione della propria identità etnico-razziale, come sappiamo da lungo tempo improntata a nozioni di egemonia anglosassone. Ancora fino al decennio precedente, contro il dato di una popolazione già

profondamente diversificata sul piano etnico, aveva fatto muro la coltivazione di ideali nativisti che vedevano lo stato come avamposto di uniformità bianca, perseguiti tramite piani urbanistici e campagne culturali volti a tacitare e decentrare la presenza degli altri gruppi etnici. Quest'aspirazione ad autopercepirsi come città bianca viene contraddetta in modo fragoroso e definitivo dai processi messi in moto dalla guerra. La paranoia seguita a Pearl Harbor e l'internamento dei Nippo-americani costringe Los Angeles, come tutta la West Coast, a fare i conti con la sua numerosa popolazione asiatica. Ancor più rilevante l'aumento di quella latina e soprattutto afroamericana, protagoniste durante la guerra di una vertiginosa crescita che le porta a riversarsi in quartieri un tempo attentamente segregati.

Per la popolazione bianca della California dunque, che negli stessi anni sperimenta più di tutte l'Esodo verso le suburbie, la percezione del divario geografico fra bianchi e minoranze si presenta nelle forme in assoluto più radicali. E Hollywood, così come fra anni Dieci e Venti si era definita in relazione al pubblico delle *middle class* bianche attraversate da riflussi nativisti, accoglie e sottolinea quest'atmosfera. Il noir in particolare può essere interpretato come il prodotto più eloquente della tendenza del cinema americano degli anni Quaranta a spettacolarizzare gli scenari degradati e il malessere sociale determinati da questa rivoluzione urbanistica. Il suo immaginario inquinato e battuto dalla pioggia, fatto di vicoli sporchi e di edifici diroccati, nutre i pregiudizi della benestante America suburbana nei confronti di quello che percepisce come il decadimento della metropoli in quanto luogo di inaccettabili mescolanze razziali. Il pubblico si abbevera voyeuristicamente di quest'atmosfera di degrado e pericolo, al contempo da addomesticare tramite l'azione della Legge, e capace di esercitare un fascino perverso derivante dall'allentamento dei confini fra lecito e illecito. Città noir per eccellenza, Los Angeles rappresenta il luogo perfetto in cui ambientare infernali ritratti metropolitani.

While the expansion of suburban Southern California provided a mythic space for the construction of a new "white city," the postwar deterioration and racialization of urban communities such as Boyle Heights, Bunker Hill, and Watts offered a decaying foundation upon which to construct a cinematic vision of a black and alien Los Angeles (...) The films (...) constituted a cinematic prelude to a new "new mass culture," which took shape in the region's emerging vanilla suburbs and modeled a set of new values that were inimical to the spatial culture of New Deal urbanism.¹³³

Spiato con un misto di paura e attrazione dal pubblico bianco che sta progressivamente rifluendo nelle suburbie, il carattere multiculturale di L.A. e di altre grandi metropoli come New York si fa correlativo della perdita dei tradizionali valori di onestà, duro lavoro e stabilità familiare a cui

133 Ivi, p. 67

vanno incontro i protagonisti del noir. L'ambiguità morale degli uomini – e soprattutto donne – raccontati da questi film risulta spesso connotata in chiave razziale, denunciata dalla loro disponibilità a mescolarsi col sottobosco etnico, che è quasi sinonimo di malavitoso, della città.

Se storicamente sono gli Afroamericani a costituire l'oggetto principale delle preoccupazioni della maggioranza bianca, anche l'Estremo Oriente figura come abbiamo detto regolarmente nel catalogo razziale del noir. Questo da una parte in risposta all'atmosfera culturale del decennio (segnata dalle fobie seguite a Pearl Harbor) e alla sua presenza nel tessuto sociale della California (la regione degli States con la maggior popolazione *Asian*); dall'altra allineando questi film alla storia dell'orientalismo americano, da sempre impegnato a tematizzare la difficile convivenza con l'Asia orientale intesa come corpo razziale estraneo presente nella società. Senza dimenticare che proprio conflitti sociali relativi ad altri gruppi etnici come i Neri si sono spesso tradotti nell'evocazione simbolica dell'Oriente da parte della cultura americana, che in esso trova una declinazione dell'Altro razziale meno estrema ed addomesticabile tramite un set ben definito di valenze e convenzioni rappresentative. Non di rado, ad esempio, le raffigurazioni della città nel noir si appropriano degli antichi stereotipi presenti nel paese sulle Chinatown come luoghi oscuri di decadenza sessuale e attività criminale, fra gioco d'azzardo e fumerie d'oppio. Alcuni celebri film del ciclo esplorano questa mitologia popolare, da *T-Men contro i fuorilegge* (*T-Men*, 1947, Edward Small Productions/Bryan Foy Productions) alle famose sequenze “cinesi” del welliesiano *La signora di Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947, Columbia Pictures). Altrove fugaci riferimenti o dettagli visivi relativi all'Oriente sono sufficienti a comunicare istantaneamente un senso di inquietudine, mistero e depravazione morale: un prezioso manufatto orientale (a metà strada fra le tradizioni culturali sulle cineserie e i vasi maledetti dell'immaginario egizio) in *Il mistero del falco*; un'esotica collana di giada in *L'ombra del passato*; l'ideogramma luminoso dell'insegna di un ristorante cinese nello stesso film e nel successivo *Il grande caldo* (*The Big Heat*, 1953, Columbia Pictures); il riferimento ai “baffetti alla Charlie Chan” del pornografo pedinato da Marlowe in *Il grande sonno* (*The Big Sleep*, 1946, Warner Bros) e l'arredamento della stanza in cui avviene la scoperta iniziale dell'omicidio, punteggiata di vasi cinesi, statue del Buddha, manufatti indiani e kimono.¹³⁴ Un caso a parte è rappresentato da quella vera e propria Torre di Babele che è il casinò gestito da “Mother” Gin Sling in *I misteri di Shanghai* (*The Shanghai Gesture*, 1941, Arnold Pressburger Films), ennesima grandiosa incursione di Josef von Sternberg nell'immaginario orientale. Nonostante la difficoltà di incasellarlo con precisione nell'ambito noir, come in qualunque altra delle numerose etichette che si potrebbero dargli, secondo Naremore questo film rappresenta bene la tendenza del ciclo a intridere di un'aura di mitica dissolutezza sessuale le sue

134 Kelso-Marsh C., op. cit., pp. 26-40

rappresentazioni dell'Oriente, spesso "dipinto come una sorta di bordello estetizzante dove si può sperimentare ogni sorta di piaceri".¹³⁵ Nel contesto degli anni Quaranta, segnato a livello culturale dalla contrapposizione fra città multietnica e periferia bianca, il noir ricorre dunque a vecchi e nuovi stereotipi sull'Altro orientale per caratterizzare in senso etnico-razziale i suoi scenari urbani decadenti e le sue trame criminose. Come in passato la loro presenza fa da perfetto complemento alla capacità di Hollywood di crogiolarsi nelle immagini di dissolutezza morale che pure condanna, imbastendo ad uso del pubblico bianco lo spettacolo della differenza secondo modalità che accolgono la sua complessa percezione dell'America urbana come luogo di esecrabili, ma proprio per questo affascinanti, deviazioni dalle norme sociali.

3.4.2) *L'Oriente e la donna*

Quando si parla del rapporto fra orientalismo e noir è praticamente impossibile non notare l'affinità che li lega per quanto riguarda l'importanza assegnata allo statuto femminile. Fin dall'epoca coloniale, a una simbologia che tendeva a porre come femminile e remissivo il mondo orientale oggetto della conquista euroamericana, la cultura occidentale ha reciprocamente fatto corrispondere un ampio utilizzo dell'immaginario dell'Oriente come strumento per sanzionare simbolicamente il ruolo della donna. Allo stesso modo nella seconda metà degli anni Quaranta il noir si fa interprete del momento storico di nuovo rafforzamento di ideologie conservatrici seguito al parziale livellamento delle divisioni sociali che aveva caratterizzato il periodo bellico. Mentre il paese va incontro a processi di ri-segregazione razziale che oppongono il nuovo volto etnico della metropoli a quello "bianco come un giglio" del nascente ideale *middle-class* suburbano, quest'ultimo si definisce attraverso un netto ritorno ai modelli patriarcali della famiglia borghese tradizionale. Dopo aver assaporato la mobilità sociale e le nuove forme di indipendenza economica resesi disponibili durante l'impegno nella guerra, negli anni immediatamente successivi le donne vedono bruscamente riportate indietro le lancette dei rapporti di genere. Abbandonati per la maggior parte i loro incarichi lavorativi, esse attraversano un periodo di nuovo irrigidimento delle prerogative femminili in direzioni che le relegano in ruoli di mogli-madri, adibite all'amministrazione della casa che come ai primi del secolo diventa luogo di ostentazione consumistica del benessere economico familiare. Similmente a quanto avvenuto con la New Woman intorno agli anni della Prima guerra mondiale o con le donne della Depressione, costrette dalla crisi e dalla disoccupazione ad affiancare i mariti come *breadwinner* capaci di sostenere economicamente la famiglia, la cultura americana postbellica dà vita a espressioni di condanna nei confronti delle nuove forme d'indipendenza

¹³⁵ Naremore J., op. cit., p. 180

femminile. Fonti tanto diverse quanto la letteratura sociologica e i *magazine* popolari incitano le donne ad abbandonare le loro velleità lavorative o di successo economico personale in favore di una riscoperta dei tradizionali valori di sensibilità e capacità di accudimento, necessari per venire incontro alle esigenze dei mariti di ritorno dall'esperienza terrificante della guerra. La stampa dedica particolare attenzione all'allarmante aumento del tasso di divorzi riportato dai sondaggi durante e dopo gli anni dell'impegno bellico (l'incredibile 18.2% del 1946 regnerà come record assoluto fino agli anni Settanta). Nella realtà dei fatti le responsabilità di questo fenomeno sono attribuibili in parti uguali a uomini e donne, coi primi lontani dalla sorveglianza delle mogli in teatri di guerra che non di rado garantiscono incontri sessuali occasionali con prostitute, e le seconde lasciate sole per il periodo spesso piuttosto lungo dell'arruolamento dei compagni. Ma mentre la cultura popolare del periodo sembra disposta a chiudere un occhio sulle marachelle dei soldati, la condotta delle donne viene continuamente tematizzata e redarguita.

Anche Hollywood gioca un ruolo importante in questa partita simbolica sui costumi femminili. Se già il periodo seguito alla fine della Prima guerra mondiale aveva visto diversi ritratti cinematografici di mogli infedeli di veterani, i film della seconda metà degli anni Quaranta si scagliano sui loro comportamenti con una frequenza e una durezza senza precedenti, facendo della vicenda dei reduci quasi una sorta di anti-mito omerico, con l'uomo nel ruolo di un Ulisse menomato la cui Penelope non è riuscita o non ha voluto tenere a bada i corteggiatori.¹³⁶ Al di là di questo particolare fenomeno sociale, si può dire che molto cinema si trovi a riflettere la stretta alle prerogative femminili che contraddistingue il periodo. E all'ottimismo provvidenzialistico con cui generi come il western dipingono la solidità dei nuovi ideali di stabilità familiare si contrappongono la nevrosi e la sfiducia del noir, metà oscura impegnata a processare da tutt'altra prospettiva quegli stessi valori. È stato ripetuto fino allo sfinimento che il noir, esprimendo frequentemente la prospettiva maschile messa in crisi dal periodo bellico, vede nel contenimento della donna e nella demonizzazione delle sue nuove forme d'indipendenza sociale uno dei punti focali del proprio contenuto ideologico. La donna fatale raccontata da questi film – predatrice, indipendente, senza vincoli familiari - è al contempo l'immagine al negativo della sposina suburbana propagandata dalla cultura del dopoguerra ed il "fantasma della libertà" sprigionato da quei pochi anni di emancipazione economica e sociale che erano coincisi col periodo di leva. Mentre l'uomo sofferente e alienato si aggira per un mondo che non riconosce più, specchio infernale dei nuovi processi di urbanizzazione e della violenza sperimentata nei teatri di guerra, la donna spregiudicata

¹³⁶ Deutsch, James I., "Piercing the Penelope Syndrome: The Depiction of World War II Veterans' Wives in 1940s Hollywood Films", *Humboldt Journal of Social Relations*, vol. 16 n. 1, 1990, pp. 32, 33

e sensuale fa eco al suo disorientamento, restituendo alla prospettiva maschile frammentata l'immagine imprendibile di un femminile che sta sovvertendo gli equilibri di genere.

The *femme fatale* is often a scapegoat (...) for a more extensive and much less easily acknowledged erosion of confidence in the structuring mechanisms of masculine identity and the masculine role (...) In the new civilian order the sense of any natural supremacy of the masculine had been challenged by various results of the war: the entry of women into the workforce; the removal of men from the home sphere and the sense of lost time this engendered, as well as their exposure to a context of violent testing in the armed services (...) this view highlights one of the fundamental results of the war: the dislocation of men from their former sense of being the prime movers of culture.¹³⁷

Di fronte a questo scenario di dissoluzione delle certezze il noir agisce narrativamente per arginare il pericolo rappresentato dalle sue protagoniste femminili. Spesso - anche in ottemperanza alle regole del Codice Hays che (non dimentichiamolo) continua a prescrivere meccanismi di compensazione punitiva per i comportamenti criminali rappresentati su schermo - la *Dark Lady* paga alla fine con la vita la sua trasgressione delle norme sociali. In alternativa i film possono cercar di direzionare l'approvazione del pubblico su figure femminili in grado di farle da contraltare, donne spesso più giovani e innocenti, che pur condividendo qualcosa della sua risolutezza moderna costituiscono per l'eroe una scelta romantica accettabile nell'ottica di un ristabilimento degli equilibri domestici. Su queste ultime figure, che battezza *faux fatale* ("false fatali"), Samantha Lindop ha lasciato alcune osservazioni interessanti per arrivare a leggere in modo un po' più tridimensionale le politiche di genere del noir. Secondo Lindop non sarebbe del tutto accurato affermare che la *Dark Lady* rappresenti l'incarnazione filmica delle donne emancipate del periodo bellico. A ben guardare infatti, più che a individui dotati di indipendenza economica, molte di queste figure somigliano ad arrampicatrici sociali quando non vere e proprie parassite, peraltro spesso associate a figure maschili autoritarie secondo topoi come quello della "donna del boss"; invece, è proprio la *faux fatale* che nel finale si incammina verso casa col protagonista ad essere più spesso caratterizzata come finanziariamente indipendente.¹³⁸ Il punto è quindi che alle donne può anche essere concesso un certo grado di libertà, purché sia chiaro (tramite l'eliminazione di uno dei due modelli e l'assimilazione dell'altro) che queste devono restare saldamente entro il controllo della famiglia patriarcale borghese. Sostanzialmente l'analisi di Lindop non muta di molto il quadro di genere del noir, la cui cifra resta identificabile con ansie relative a una riformulazione dei ruoli femminili che la *Dark Lady* incarna in ogni caso, vista la sua incontrollabile azione distruttiva nei

137 Krutnik J., op. cit., p. 64

138 Lindop, Samantha Jane, *Femmes, Filles, and Hommes: Postfeminism and the Fatal(e) Figure in Contemporary American Film Noir*, Università del Queensland (tesi di laurea), 2014, pp. 24, 25

confronti delle istituzioni matrimoniali e familiari; ma introduce un elemento di maggior flessibilità che a sua volta mostra come il cinema hollywoodiano sia in grado di negoziare il parziale assorbimento di evoluzioni rappresentative all'interno di un quadro complessivo di mantenimento dello status quo.

Visti sia il suo profondo legame con le paure internazionali del decennio, sia la lunga storia dei suoi utilizzi simbolici nelle politiche di genere, non sorprende che la presenza dell'Oriente nel noir si definisca in gran parte proprio in relazione a questa centralità in negativo dell'elemento femminile. Per quanto tale aspetto sia stato relativamente poco osservato, infatti, a uno sguardo attento non sfuggirà che abbastanza spesso (per dirla con Said) le donne del noir vengono "orientalizzate". Per fare qualche esempio pensiamo ancora una volta alla scena di *Il grande sonno* in cui Marlowe/Bogart si introduce nottetempo nella casa del libraio Geiger, per trovare lui cadavere e la figlia del suo datore di lavoro seduta al centro della stanza sotto effetto di droghe. Non solo come dicevamo l'ambiente è letteralmente stipato di *orientalia*, ma Vivian (l'olita sensuale e perversa che sfuggendo al controllo paterno si è immischiata in affari criminosi) indossa uno sfavillante kimono con motivi di dragoni sulle maniche. Anche due film profondamente diversi fra loro, ma entrambi al confine tra noir e melodramma, come il già citato *I misteri di Shanghai* e *Ombre malesi* (*The Letter*, 1940, Warner Bros) immergono le proprie protagoniste femminili in un'atmosfera orientale: il primo rifacendosi alla mistica anni Trenta che inquadrava la Cina come spettacolo quasi biblico di depravazione e peccato, il secondo immergendo il personaggio interpretato da Bette Davis nella Singapore coloniale caratterizzata dalla mescolanza fra bianchi anglosassoni e *coolie* asiatici impiegati nelle piantagioni di gomma. Come dicevamo, non sempre la presenza dell'Oriente nel noir è così evidente. Spesso la si nota a malapena in arredi sullo sfondo o in dettagli di abbigliamento, invisibile in bella vista nel suo contributo alla caratterizzazione perversa e sessualmente sfrenata della donna fatale, come un ultimo tocco di pennello che potrebbe anche non esserci, ma che pure se si trova lì doveva evidentemente comunicare qualcosa al pubblico degli anni Quaranta. Così ad esempio in *La fiamma del peccato*, film perlopiù scevro da vezzi scenografici del genere caro alle rappresentazioni cinematografiche dell'orientalismo, a un certo punto il personaggio di Barbara Stanwyck appare con una vestaglia di seta dai motivi floreali, lo sfondo interamente riempito da un vaso cinese alle sue spalle; in *Il romanzo di Mildred* (*Mildred Pierce*, 1945, Warner Bros) l'aiutante di Mildred/Crawford interpretata da Eve Arden, donna in carriera al centro di continui scambi dialogici che ironizzano sulla sua inappropriata risolutezza maschile, indossa a un certo punto un completo dalla foggia simile a un kimono; e in *Gilda* (1946, Columbia Pictures) il leggendario personaggio di Rita Hayworth appare in una breve sequenza circondato da stampe incorniciate di quadri giapponesi. Il caso di Hayworth – interprete un anno

dopo di quella che è con ogni probabilità la più celebre *femme fatale* orientalizzata, l'Elsa Bannister di *La signora di Shanghai* – potrebbe fra l'altro riportarci sul terreno della fusione tra immaginari esotici operata dalla Hollywood anni Quaranta. Nata Margarita Carmen Cansino da genitori spagnoli di origini gitane, l'attrice fu protagonista di una vicenda divistica segnata dall'enfaticizzazione del suo carattere esotico, rafforzata come nel caso della portoghese Miranda dalle grandi doti di ballerina, nel contesto del rinnovato interesse del cinema americano del periodo per temi ispanici e sudamericani. In questo senso sia la sua associazione con la Cina nel film di Welles, sia la pur esigua presenza dell'intertesto orientalista in *Gilda* (ambientato in una Buenos Aires notturna e peccaminosa che è stata spesso paragonata alle città-mito sternberghiane¹³⁹) sembrano accreditare la tendenza hollywoodiana a sintetizzare un esotismo dai tratti chimerici, dove possono convivere con la massima facilità danze sudamericane e *décor* di ascendenza asiatica.

Arrivati a questo punto del nostro discorso possiamo provare ad azzardare qualche ipotesi su ragioni e valenze della presenza dell'Oriente nelle raffigurazioni spesso allarmanti che il noir ha dedicato al femminile. Ricollegandoci al tema razziale del paragrafo precedente, sembra abbastanza evidente che i ritratti così negativi della *Chocolate City* e della *Dark Lady* possano essere letti come espressioni di un unico momento storico di riflusso conservatore. Allo stesso modo in cui la frequentazione dei quartieri etnici da parte dei protagonisti di questi film suggerisce una rottura dei vincoli sociali, associare alla donna un'iconografia orientale può anzitutto servire dunque a "razzializzarla", screditandone la condotta sullo sfondo di quei cambiamenti che stanno portando l'America bianca suburbana a definirsi per contrasto con la popolazione di colore delle città. In questo senso non va sottovalutato l'influsso di una lunga tradizione orientalista, che come sappiamo ha fatto spesso da cornice a dinamiche narrative di sconfinamento dalle norme razziali (stupri, *romance*, travestimenti etnici) per tematizzare e sanzionare evoluzioni dell'identità femminile. La pericolosa seduttrice del noir non è certo il primo caso di donna fatale orientalista raccontato da Hollywood in risposta a sviluppi delle prerogative di genere percepiti come un pericolo dai conservatori: come la donna degli anni Quaranta, la New Woman degli anni Dieci e Venti si era sdoppiata in due figure femminili opposte, quella minacciosa ed esuberante della Vamp e quella remissiva della Butterfly; e la *flapper/gold digger* degli anni della Depressione aveva assunto le sembianze della maliarda Dietrich, a sua volta spesso e volentieri orientalizzata. In qualche misura – pur trovando origine in archetipi ancor più antichi - la *femme fatale* noir può essere vista come l'aggiornamento di quei modelli femminili, tanto affascinanti quanto spaventosi ed esecrabili.¹⁴⁰ È noto a questo proposito come Howard Hawks istruisse la sua protetta Lauren Bacall a imitare il tono

139 La Polla F., op. cit., p. 112

140 Lindop S.J., op. cit., pp. 35, 36

di voce profondo e sensuale di Marlene, e come quest'ultima – presente in platea alla prima di *Il grande sonno* – abbia colto sul fatto il regista con le parole “she’s me, right?”. Altrettanto interessante e degno di approfondimento a tal proposito il fatto che Jules Furthman, sceneggiatore per Hawks di quel film e del precedente veicolo della coppia Bogart/Bacall *Acque del sud* (*To Have and Have Not*, 1944, Warner Bros) avesse in precedenza firmato gli *script* di due celebri collaborazioni esotiche fra Dietrich e Sternberg, *Marocco* e *Shanghai Express*, tornando a lavorare col regista austriaco anche per *I misteri di Shanghai*. Se ci soffermiamo su questi dettagli è perché aiutano a chiarire come “vecchie” e “nuove” *femme fatale*, nonostante rispondano a contingenze storiche diverse a seconda dei decenni, affondino le loro radici in convenzioni rappresentative in gran parte comuni. Pensiamo solo all'importanza della dimensione performativa, complemento indispensabile delle loro doti di ammaliatrici: se Krutnik evidenzia la ricorrenza della *torch song* (il numero musicale in grande stile) come vero e proprio “canto della sirena” che suggella l'assoggettamento del maschio alla donna fatale del noir¹⁴¹, non possiamo non riandare con la mente al legame costitutivo fra la Vamp degli anni del muto e la dimensione intertestuale della danza, o ancora una volta alle memorabili esibizioni in palcoscenico di Marlene.

Proprio perchè le *Dark Lady* orientalizzate degli anni Quaranta si riallacciano a queste precedenti rappresentazioni femminili, però, è fondamentale non perdere mai di vista ciò che ormai sappiamo sull'ambivalenza sociopolitica dell'orientalismo hollywoodiano. Se nel corso dei decenni esso si è rivelato un arma commerciale così formidabile infatti, è perché offriva agli studios la possibilità di costruire narrazioni egemoniche contenenti per così dire le proprie contro-narrazioni; di rafforzare con la propria destabilizzante presenza vincoli ideologici conservatori, e contemporaneamente di veicolare simbologie liberanti per cui passa l'appropriazione di identità alternative sul piano dei rapporti razziali, sessuali e sociali in genere. Fratelli di sangue fino in fondo, anche il noir – dietro cui si trova del resto tanta dell'intelligenza hollywoodiana progressista poi epurata dal maccartismo – è in fondo ben più ambiguo politicamente di quanto possa sembrare. Da un momento all'altro, il suo ritratto sconsolato della società americana può essere visto sconfinare dalla condanna all'evoluzione delle dinamiche razziali e di genere da parte di un'epoca segnata da ideali borghesi e conservatori, alla condanna più o meno implicita di quegli stessi ideali. Com'era stato per la letteratura modernista, la Babele di lingue e razze della metropoli e la donna pericolosa e spregiudicata assumono valenze profondamente contraddittorie, a metà strada fra assoluta repulsione e fascino irresistibile. Come davanti alle Vamp d'inizio secolo, la soggettività maschile problematica e vulnerabile che caratterizza questi film è continuamente indecisa se guardarsi le spalle dalla *Dark Lady* di turno (magari rifilandole a tradimento un colpo di

141 Krutnik F., op. cit., p. 117

pistola) o abbandonarsi masochisticamente al canto della Sirena, partecipando con ambigua acquiescenza alla propria “dissolvenza in nero”. Parlando di soggettività poi, già da tempo gli studi femministi hanno parzialmente ridiscusso l’assunzione che voleva il noir come territorio costitutivamente mascolino e maschilista, dove la donna figura solo come richiamo sessuale e/o destinataria di brutali invettive misogine. Nei loro contributi alla celebre raccolta di saggi di genere *Women in Film Noir* (1978) Ann Kaplan e Janey Place restituiscono un quadro diverso: per quanto difficilmente leggibile come progressista, il ruolo accordato alle donne nel noir produce con regolarità personaggi femminili dotati di *agency*, intelligenti e la cui sessualità costituisce per loro uno strumento di potere anziché di debolezza. Questo li fa spiccare rispetto ad altri generi come il western, dove la donna farebbe perlopiù da sfondo al discorso ideologico portato avanti dagli uomini; si può anzi dire, nonostante i meccanismi di sanzionamento narrativo che ne impongono la resa simbolica nei confronti di ideali conservatori e patriarcali, che la sua non disponibilità a rientrare nei ruoli femminili prescritti investa la *femme fatale* di un notevole potenziale critico nei confronti delle convenzioni di genere.¹⁴² In questo senso il testo hollywoodiano si conferma processabile e scomponibile da prospettive diverse. La frequente presenza del femminile nel noir come spettacolo visivo può essere letta sulla scorta di Mulvey come l’“oggettificazione sessuale in quanto corpo (...) che si dà in modi altamente feticistici e formalizzati negando alla donna un posizionamento soggettivo all’interno del testo”¹⁴³, ma si può anche evidenziare con Place come “la forza di queste donne sia espressa nello stile visivo dal loro dominio all’interno della composizione, dei movimenti di macchina e dell’impianto fotografico”.¹⁴⁴ Allo stesso modo, il pubblico può scegliere di interpretare alla lettera i finali punitivi di molti di questi film, da *La fiamma del peccato* a *Ombre malesi*, o registrare le tensioni ideologiche che queste conclusioni preordinate suscitano quando giustapposte ad una rappresentazione della donna che per altri versi sembra eluderne la condanna col suo carisma e la sua modernità. Esattamente com’era stato per Dietrich, sono i momenti di performance a esemplificare meglio di tutti questo statuto ambiguo. La *torch song* eseguita in un fumoso club notturno sotto gli occhi desideranti della platea maschile costituisce nello stesso tempo il momento di massima oggettificazione e quello di massima espressione soggettiva. Secondo Richard Dyer, per fare l’esempio più celebre, le due esecuzioni di *Put the Blame on Mame* in *Gilda* attingono sia al carisma sessuale di Rita Hayworth che a convenzioni di stampo musical sul numero coreutico o canoro come messa a nudo del Sè, consentendo alla donna di tematizzare con amara ironia il proprio ruolo di feticcio sessuale e i drammi della condizione

142 Kaplan, Ann E., Introduzione in Kaplan, Ann E. (a cura di), *Women in Film Noir*, Londra: British Film Institute Publishings, 1978, pp. 2, 3

143 Krutnik F., op. cit., p. 62

144 Place, Janey, “Women in Film Noir” in Kaplan, A. E., op. cit., p. 45

femminile, nonché di trarre dalla performance un distinto piacere (auto)erotico e liberatorio.¹⁴⁵ Alle tesi di un'ambivalenza delle politiche di genere del noir risponde anche la sua profonda – per quanto spesso oppositiva – affinità coi modi narrativi e i contenuti del melodramma, che spesso li trova legati senza apparente soluzione di continuità nel contesto di quella centralità tematica e divistica del femminile tipica del cosiddetto “Women’s film”.¹⁴⁶ Per dirla ancora con Kaplan, il pessimismo del noir può essere visto chiudere nel modo più perentorio le contraddizioni ideologiche aperte dal melodramma nella sua dolorosa messa in questione dell’ideologia borghese e patriarcale. Nella rappresentazione orientalizzata che questi film danno a volte dei loro personaggi femminili riaffiora dunque tutto il complesso di associazioni culturali (la danza, il melodramma) di cui si era impregnato nel corso degli anni l’orientalismo hollywoodiano, e che l’avevano reso un così efficace strumento espressivo rispetto ai processi di modernizzazione sperimentati dalle donne nella prima parte del Novecento. Come la New Woman dei primi del secolo e le scafate figlie della Depressione prima di lei, la donna degli anni Quaranta contesa fra aperture progressiste e contraccolpi reazionari trova nell’Oriente il perfetto correlativo simbolico del suo cambiamento, spaventosa maschera di una modernità fuori controllo che proprio per questo autorizza al contempo a sperimentare piaceri, poteri e deviazioni identitarie inediti.

3.4.3) “Significanti enigmatici” e nuovi sviluppi

Un’ultima possibile interpretazione del legame fra noir e orientalismo è quella che lo colloca sullo sfondo della popolarizzazione operata da questi film nei confronti di temi della psicanalisi. Quest’ultima era inizialmente entrata nell’immaginario americano a seguito della Prima guerra mondiale, quando la sua applicazione aveva segnato i processi di riabilitazione dei reduci colpiti da stress post-traumatico. Su quell’onda il cinema aveva lentamente iniziato a interessarsene, e già diversi anni prima del 1940 dinamiche narrative ispirate a simbologie psicanalitiche si erano infiltrate in alcune produzioni hollywoodiane. Tuttavia è proprio nei thriller degli anni Quaranta che la loro presenza inizia a farsi più ricorrente, nutrendo l’interesse che il ciclo accorda agli aspetti personali e psicologici del crimine rispetto a quelli sociali.

The incorporation of a psychoanalytic frame of reference served both to explicate and to contextualize a growing interest in disturbances provoked through 'psychical disturbance'. It furthermore provided a useful means of circumventing some of the institutionalized restrictions of the Hays Code form of

145 Dyer, Richard, “Resistance Through Charisma: Rita Hayworth in *Gilda*” in Kaplan, A. E., op. cit., pp. 95-98

146 La Polla F., op. cit., pp. 106-111

censorship, enabling a more elliptical and displaced mode of representation which could be 'decoded' by audiences familiar with popularized psychoanalysis.¹⁴⁷

Le rappresentazioni date dal noir del crimine, della devianza sociale o sessuale e della stessa *detection* appaiono profondamente segnate da quest'appropriazione in salsa pop della psicanalisi. I comportamenti criminali sembrano spesso fatalmente al di fuori del controllo di chi li compie, profilando l'esistenza di "forze oscure" che agiscono per suo tramite mutuando nozioni popolari sull'Inconscio freudiano. Incarnata da figure perlopiù maschili di psichiatri o – sotto metafora - investigatori, la cornice della psicanalisi interviene come il principio di razionalità che la narrazione oppone alle devianze soprattutto femminili, agendo dunque in perpetuazione dell'ordine patriarcale.¹⁴⁸ Al contempo tuttavia, proprio il ricorso al suo immaginario consente ai film di evocare in modi cautamente indiretti tutto un universo di incontrollabili pulsioni psichiche e sessuali che spesso finisce per avere la meglio su qualunque appello alla ragione, restituendo una psiche maschile a sua volta frammentata e distorta.¹⁴⁹

Tenuto a mente l'influsso sul noir di nozioni ispirate alla psicanalisi come strumento simbolico di elaborazione dell'Alterità, particolarmente intrigante risulta l'interpretazione del suo legame con l'orientalismo data dal saggio di Homay King *Lost in Translation: Orientalism, Cinema, and the Enigmatic Signifier* (2010). In questo testo l'autrice spiega la presenza orientale nel noir servendosi della nozione psicanalitica di "significante enigmatico" elaborata da Jean Leplanche, secondo cui la fondazione della soggettività passa per la postulazione di forme radicali di alterità. Se per Freud l'inconscio è ricettacolo di traumi e ricordi rimossi, per Leplanche esso è luogo di accumulo di significanti enigmatici, vale a dire tutti quei segni (parole, gesti, contatti fisici) che il bambino assorbe dai genitori senza essere in grado di decodificarne il senso, di cui del resto neppure loro conoscono fino in fondo tutte le implicazioni. Questi segni non decifrati giocano una parte importante nella definizione del soggetto, marchiandolo nel senso di un rapporto con l'altro improntato a una traumatica "impossibilità di conoscere", la quale a sua volta risulta centrale nella conformazione delle sfere epistemologica e del desiderio erotico. Quello laplancheiano è dunque un soggetto costitutivamente inquieto, che ancora in età adulta - dato che i s.e. non smettono mai di agire a livello inconscio - vive relazioni con gli altri segnate da un carattere di perpetua inconoscibilità, che da una parte si traduce in desiderio e fascinazione, dall'altra nella frustrante o perfino paranoica incapacità di decifrare il mistero di ciò che si trova di fronte. Come provano i loro numerosi utilizzi nella letteratura accademica, le teorie di Laplanche risultano particolarmente utili

147 Krutnik F., op. cit., p. XII introduz.

148 Esistono comunque le inversioni di ruolo, da *Io ti salverò* (1945) a *La fiera delle illusioni* (1947).

149 Ivi, pp. 52-54

nell'analisi di fenomeni sociali come razzismo, xenofobia ed omofobia, qualificati come “proiezioni paranoiche dei desideri e ansie più intollerabili o inspiegabili su figure di alterità”.¹⁵⁰ Dietro i sentimenti di odio o paura che il soggetto prova per le possibili declinazioni del diverso, e dietro i meccanismi che mette in moto per esorcizzarli, si troverebbe dunque l'influsso di un'“alterità interna” identificabile col significante enigmatico e di volta in volta individuata nei singoli altri-da-sè che questi incontra sulla sua strada.

Secondo King molte rappresentazioni hollywoodiane dell'Oriente, in particolare quelle rinvenibili nel noir, possono essere ricondotte all'azione di un simile meccanismo psicologico. La sua analisi fa riferimento soprattutto alla presenza di elementi di *dècor* o sartoriali, di cui abbiamo già visto come la loro semplice presenza basti a volte per caricare i film di un'atmosfera misteriosa e seducente. Visto in questa chiave psicanalitica, tale potere suggestivo sarebbe il frutto di un movimento di traslazione simbolica (da lei battezzato “The Shanghai Gesture”¹⁵¹) che porta gli oggetti orientalisti della messa in scena ad assumere una valenza analoga a quella accordata da Laplanche al significante enigmatico. Spesso incentrato sulla ricerca fallimentare della verità e sul tentativo di dipanare un mistero impenetrabile, il noir troverebbe nell'Oriente il correlativo oggettivo di questo rapporto tormentato con la dimensione epistemologica. In quest'ottica gli elementi scenografici che fanno da sfondo o ambientazione alle sue peregrinazioni non sono quindi semplici vezzi esotizzanti, ma assumono una qualità “parlante”: allo stesso modo in cui nei melodrammi di Douglas Sirk gli oggetti assorbono e riflettono i significati della narrazione, andando spesso incontro a processi di antropomorfizzazione che li portano a fare le veci dello stato emotivo dei personaggi, le cineserie, i quadri esotici, le vestaglie e i monili del noir diventano l'equivalente materiale del senso di fascinazione e paranoia provocato nel protagonista/spettatore dalla presenza dell'Ignoto, del mistero irrisolto. Così si spiegherebbe l'intrigante rapporto di proporzionalità inversa tra il volume della loro effettiva presenza in scena – spesso molto scarso, ridotto a dettagli scenografici o singole brevi sequenze – e la loro capacità di connotare in modo tanto efficace la narrazione, mandando immediatamente su di giri le lancette del nostro senso di pericolo e la nostra percezione di un'atmosfera dissoluta e perversa.

The objects serve to cast distrust on their owners and to raise the suspicion of deceit. This suspicion becomes entangled with the objects' places of origin; it seems almost to emanate from Hong Kong rather than from Brigid O'Shaughnessy or Joel Cairo. In the film noir universe of *The Maltese Falcon*,

150 King, Homa, *Lost in Translation. Orientalism, Cinema, and the Enigmatic Signifier*, Durham: Duke University Press, 2010, p. 32

151 Dall'omonimo film di Sternberg.

a hat and coin from across the Pacific are more dangerous, damning, and revelatory than a loaded gun.¹⁵²

Quest'interpretazione aggiunge un ulteriore tassello al complesso mosaico dei rapporti fra orientalismo e noir, chiamando in causa l'affinità che lega molti di questi film a temi pulsionali e inconsci di matrice psicanalitica. Da un lato essa ci fornisce spunti alternativi per inquadrare il ruolo dell'Oriente nella loro tematizzazione di forme di alterità razziale e sessuale. Dall'altro costituisce un'interessante interpretazione del peculiare uso del *dècor* che ne caratterizza in modo così evidente, eppure misterioso, le atmosfere.

Abbiamo cercato di dar conto della presenza dell'Oriente nel cosiddetto "noir classico", fenomeno che inizia negli anni Quaranta e poi a seconda delle periodizzazioni si esaurisce all'inizio o sul finire del decennio successivo (*L'infernale Quinlan* di Welles del 1959 è spesso indicato come suo ultimo grande colpo di coda). A questo punto però mi sembra opportuno ricordare in breve che il legame con l'orientalismo resterà anche in seguito chiaramente riconoscibile nel noir, il quale nel frattempo col passare dei decenni va incontro a rinascite e rielaborazioni acquisendo progressivamente quello statuto di vero e proprio "genere" che non aveva avuto durante la sua prima fioritura: *Il kimono scarlatto* (1959), *The Manchurian Candidate* (1962), *Chinatown* (1974), *Yakuza* (1975), *L'assassinio di un allibratore cinese* (1976), *Blade Runner* (1982), *L'anno del dragone* (1985), *La vedova nera* (1987), *Attrazione fatale* (1987, dove la moderna *femme fatale* di Glenn Close vive non casualmente nel quartiere cinese), *Black Rain* (1989), *Ghost Dog* (1999).¹⁵³ È sufficiente questo breve elenco di titoli per rendersi conto di quanto durature siano state le associazioni dell'Oriente con temi come perversione sessuale, sconvolgimenti urbanistici, declinazioni aggressive del femminile e visioni apocalittiche della moderna metropoli multietnica. Oltre che alla filologia di tanti esponenti del cosiddetto *neo-noir*¹⁵⁴ e alle forme sempre più frequenti di interscambio tra Hollywood e cinematografie dell'estremo oriente come quelle giapponese e hongkonghese, la preservazione dei rapporti fra noir e orientalismo è probabilmente dovuta all'efficacia con cui questo binomio continua a permettere al cinema americano di elaborare un vasto campionario di temi storici e sociali. Se durante gli anni Quaranta il noir aveva fatto in qualche modo da complemento al film bellico, mostrando gli effetti devastanti della guerra sui reduci e "interiorizzandone" la componente di razzismo anti-asiatico, quest'associazione è destinata

152 Ivi, p. 53

153 E non dimentichiamo la "versione francese" di Jean-Pierre Melville in *Frank Costello faccia d'angelo* (*Le Samourai*, 1967)

154 Vero e proprio caso a parte quello rappresentato da Paul Schrader (fra l'altro autore dello script di *Yakuza*), tra i critici più influenti storicamente sulla definizione e ricezione del Noir, ma anche autore saggistico e cinematografico letteralmente ossessionato dall'Oriente, dalle osservazioni sullo Zen e Yasujiro Ozu in *Il trascendente nel cinema* (1972) al suo *Mishima: A Life in Four Chapters* (1985).

a rimanere rilevante ancora per molti decenni a venire, mettendo in pellicola timori da Guerra fredda sulla Cina comunista e registrando i traumi ed i conflitti ideologici relativi alle spaventose guerre asiatiche in Corea e Vietnam. Allo stesso modo l'associazione fra Oriente e *Dark Lady* tornerà ciclicamente utile per addomesticare paure relative all'emancipazione della donna dopo lo spartiacque delle lotte femministe degli anni Settanta, trovando terreno fertile nel decennio successivo per colorare di un'ulteriore sfumatura ambigua minacciosi ritratti di donne indipendenti e in carriera. E se film come *Il kimono scarlatto* di Fuller o *Yakuza* di Sydney Pollack avevano cercato di lenire le ferite storiche del conflitto col Giappone e della minoranza *nisei* degli Stati Uniti, negli anni Ottanta e Novanta il cinema americano tornerà a dipingere il vecchio nemico in toni allarmisti, opponendo all'impennata tecnologica ed economica giapponese un vocabolario tecno-orientalista aggiornato al nuovo panorama globalizzato. Nelle visioni apocalittiche della metropoli che caratterizzano tanto cyberpunk, a partire ovviamente da *Blade Runner* con la sua Los Angeles anglo-ispano-asiatica su cui torreggiano insegne al neon di multinazionali giapponesi, rivive l'eredità del noir come luogo d'espressione di ansie relative al futuro, alla modernità, alla convivenza etnica e alla disgregazione dell'identità culturale americana. La frantumazione psichica e lo spaesamento che avevano caratterizzato i thriller degli anni Quaranta trovano nuove declinazioni nella città postmoderna di fine millennio, col suo *mélange* etnico esprime lo sfumare dei divari culturali dovuto alla globalizzazione e la sensazione di un ritrarsi di prerogative umane da un mondo sempre più tecnologico e "replicante". In fondo però è ancora il vecchio influsso modernista a originare queste nuove *metropolis* dell'immaginario, saldando le paure di sempre relative all'industrializzazione e a un Oriente che non sembra volersi rassegnare al ruolo succube cui l'incoscio euro-americano credeva di averlo relegato.

3.5) Conclusion. The beginning of a beautiful friendship..

Nell'introduzione di questo testo abbiamo visto come gli anni Quaranta rappresentino uno spartiacque fondamentale all'interno dei rapporti storici dell'America col Medio ed Estremo Oriente, e conseguentemente delle rappresentazioni orientaliste che popolano il cinema hollywoodiano. Il periodo della Seconda guerra mondiale e ancor più il dopoguerra vedono gli Stati Uniti assumere definitivamente quel ruolo di potenza globale appartenuto a Inghilterra e Francia prima di loro, rafforzando progressivamente il proprio ascendente economico e politico su ampie regioni dell'Asia e del mondo musulmano. Secondo Christina Klein, l'immagine americana dell'Oriente cambia in parte la sua conformazione in risposta a questi cambiamenti storici, dando vita a narrazioni volte a veicolare le ideologie che fanno da complemento a nuove forme di interscambio culturale e di influenza geopolitica. A partire dal primo periodo della Guerra fredda l'America si troverà nella difficile posizione di dover definire il proprio statuto di paese egemone su scala internazionale in un'epoca segnata dai processi di decolonizzazione e dalla recente ferita aperta dall'espansione dei Fascismi. L'Imperialismo sembra decisamente passato di moda, e la risposta americana consiste in una capacità di autonarrarsi non come potenza protagonista di una nuova impresa coloniale, ma come la nazione-guida di un mondo democratico segnato da valori collaborativi ed egualitari.¹⁵⁵ Nonostante le chiusure conservatrici della sua politica interna, in questo senso, nel dopoguerra gli Usa trattengono molta della retorica rooseveltiana del periodo bellico, specie quella improntata sul superamento delle barriere etnico-razziali, offrendo al mondo un'immagine in gran parte utopica di paese multiculturale che ne fa i candidati naturali per questo ruolo di ago delle bilance internazionali. Questa propensione a costruire "narrazioni di anti-conquista" genera una spaccatura all'interno della percezione americana dell'Asia. Da una parte, l'ideologia del Contenimento varata da Truman nel 1947 - che vede gli Usa in prima linea nella lotta dei paesi democratici contro l'espansione della minaccia comunista - fa sì che le rappresentazioni della Cina mantengano quel carattere dispregiativo e barbarico già proprio di tanta cultura orientalista. Dall'altra, le nazioni asiatiche non comuniste su cui l'America sta rafforzando il proprio ascendente sono fatte oggetto di narrazioni e politiche comunicative che vanno nel senso di un'Integrazione, enfatizzando il carattere di scambio culturale e reciproca intesa fra democrazie nemiche del Comunismo in luogo dell'idea coercitiva di rapporti di dominazione colonialista. A partire dal Giappone sconfitto, cui gli Stati Uniti mettono a disposizione ingenti fondi per la ricostruzione ma che al contempo legano a sé tramite accordi economici, politici (sul contenimento della Cina) e militari (dando ampia libertà al paese vincitore di stabilire basi su suolo giapponese),

¹⁵⁵ Klein C., op. cit., pp. 16-19

la nuova egemonia americana in Asia orientale si accompagna a retoriche volte a idealizzare in chiave sentimentale le sue politiche internazionali. L'ideologia domestica che come sappiamo caratterizza il riflusso conservatore della società statunitense nel dopoguerra, trova corrispondenza su scala globale in forme di diplomazia simbolica che pongono in senso familista e paternalista la relazione fra gli Usa e i suoi alleati asiatici. Tra fine anni Quaranta e primi Cinquanta i media daranno grande risalto al valore positivo che l'immigrazione (resa nuovamente possibile dall'abrogazione delle leggi anti-asiatiche dei primi decenni del Novecento) può rivestire nell'ottica di mantenere rapporti pacifici e collaborativi con questi paesi, soffermandosi su iniziative di forte presa sentimentale come l'apertura di agenzie d'adozione per bambini asiatici ed azioni umanitarie come quella nei confronti delle "Hiroshima Maidens", giovani studentesse giapponesi menomate dallo scoppio della bomba atomica.

Within the tradition of American sentimentalism, the family has long represented the most prized form of community. It embodies and institutionalizes the primary values of compassion and sympathy. In contrast to romantic or sexual love, which are tainted by self-interest, familial love is seen as a generous love which motivates a selfless concern for others. It gives form to the ideals of responsibility and commitment to others, and implies a permanence not susceptible to the vicissitudes of romantic love. With its hierarchies of age and sex, the family also serves as a sentimental model for managing unequal social relations.¹⁵⁶

L'America che si affaccia sulla scena mondiale rivede ma non abbandona la sua *forma mentis* orientalista, che già ai tempi della distinzione fra nemico giapponese e alleati cinesi aveva dato prova di sapersi modulare secondo forme di virulento razzismo o di esaltazione dei caratteri infantili e inermi che rendevano necessario l'intervento a fianco dei popoli oppressi dal Giappone imperialista. Naturalmente, porsi come la potenza illuminata al centro di una congrega multi-etnica di popoli geograficamente e culturalmente remoti implica il bisogno per la cultura americana di tacitare le gravi divisioni interne che attanagliano il paese. Come sempre Hollywood condividerà il peso di quest'incombenza, imbastendo racconti ambigualmente capaci di dar voce a forme di dissenso e contemporaneamente di riassorbirle nell'immagine idealizzata di una comunità internazionale democratica. Come ai tempi della prima espansione nel Pacifico, il cinema americano a cavallo tra i due decenni torna a produrre film di carattere melodrammatico e sentimentale che, mettendo in scena amori o amicizie interraziali, svolgono la doppia funzione ideologica di suggellare i rapporti politici dell'America coi suoi alleati asiatici e di addolcire la pillola delle contraddizioni ancora dolorosamente presenti nella società statunitense.

156 Ivi, p. 118

Significativamente tornano in forze le narrazioni “tipo *Butterfly*”, riprendendo il loro discorso storico interrotto sulla creazione di una famiglia multietnica fra America, geishe che fanno le veci del Giappone ora amico, e moderne Pocahontas asiatiche la cui arrendevolezza giustifica il cambio di guardia fra Usa e potenze coloniali europee sul dominio dell’area indocinese, sempre in nome di una politica internazionale che dichiara la propria costitutiva differenza rispetto agli orrori del Colonialismo.¹⁵⁷ Come da tradizione il segreto del successo della formula hollywoodiana va ricercato nella natura aperta di questi testi, che lasciano spazio a forme di appropriazione estremamente eterogenee. Mentre i melodrammi interraziali tornano a veicolare modelli femminili e di convivenza razziale tendenzialmente passivi e conservatori, in accordo con una società caratterizzata dai nuovi ideali bianchi suburbani, molti nel pubblico domestico e internazionale trovano in questi film nutrimento (anche critico) per aspirazioni di parità sociale o di emancipazione economica.¹⁵⁸ Ancora una volta dunque, per quanto in forme rivisitate e parzialmente inedite, Hollywood si serve dell’orientalismo per accompagnare e sottolineare i cambiamenti storici a cui vanno incontro le politiche interne ed estere del paese, istituendo legami biunivoci fra gli equilibri razziali e di genere che interessano il tessuto sociale americano e il rinnovato ruolo di potenza globale degli Stati Uniti.

A questo proposito, anche per non limitare il discorso all’Asia, ricordiamo che secondo Said gli anni Quaranta segnano in certo modo il ricongiungersi dei rami europeo e americano della cultura occidentale nel solco di quella tradizione orientalista che aveva segnato l’impresa politico-militare, economica e culturale di Inghilterra e Francia nel “Levante”. Cinematograficamente dunque il rilancio del filone delle *Arabian Nights*, col suo escapismo fantastico e le sue chimeriche rappresentazioni di mondi che fondono tratti delle più svariate culture mediorientali e nordafricane, fa da spia di un rinnovamento dell’interesse americano per quelle regioni e allo stesso tempo di come la loro percezione risulti allineabile – nella sua accezione popolare – ai caratteri del pensiero orientalista. Altrettanto significativi sono da questo punto di vista i film del periodo bellico sul fronte africano, che secondo Brian T. Edwards “giustappongono raffigurazioni del deserto con le ambizioni geopolitiche degli Stati Uniti durante le operazioni in Nordafrica”.¹⁵⁹ In un certo senso, con qualche anno di anticipo sui melodrammi di argomento asiatico, essi avrebbero sottoposto quei territori ad un simile aggiornamento dell’immaginario orientalista americano in direzione degli scenari postcoloniali e neoliberali aperti dalla guerra. Così, per fare l’esempio più celebre, l’appello di *Casablanca* all’intervento internazionale americano non marca semplicemente il subentrare degli

157 Marchetti G., op. cit., p. 89, 97-99

158 Ivi, p. 143

159 Edwards, Brian T., “Hollywood Orientalism and the Maghreb”, su *boundary2.org*, URL = <https://www.boundary2.org/2018/12/brian-t-edwards-hollywood-orientalism-and-the-maghreb/>, consultato il 3/02/2022

Usa alla dominazione coloniale francese in Nordafrica – ulteriore sottotesto spesso individuato nell’accenno di Rick/Bogart all’inizio di “una bella amicizia” col prefetto di Vichy interpretato da Claude Reins. Secondo Edwards, che per questo si spinge a definirlo testo-cardine dell’orientalismo americano, *Casablanca* esemplifica la tendenza dell’immaginario statunitense, mediata da Hollywood in un periodo di rinnovata presenza militare in Nordafrica, a sovrapporre forme di occupazione materiale e rappresentazione culturale. Letto da questo punto di vista, il senso di scollamento temporale fra la realtà del Maghreb occupato e quella americana, sottolineato dalla domanda di Rick su “che ora è adesso a New York?” e dalla scansione ciclica delle varie esecuzioni di *As Time Goes By*, esprimerebbe in nuce la revitalizzazione operata dal Neoliberalismo di logiche di pensiero orientaliste che tendono a istituire divari storico-culturali tra contesto euroamericano e paesi del “Sud del mondo”.¹⁶⁰ Ci piace chiudere la nostra riflessione su questo film, probabilmente il più rappresentativo degli anni Quaranta se non del cinema hollywoodiano tutto, perché la sua mescolanza di generi e spunti narrativi può essere vista riassumere idealmente nel modo più efficace questa carrellata sui temi orientalisti del decennio: esempio per eccellenza di *foreign intrigue film*, appartenente cioè a quella che per Eisele è una delle sottocategorie dell’“Eastern” maggiormente popolari intorno alla Seconda guerra mondiale, ma anche grande melodramma, massimo simbolo eroico dell’impegno bellico americano, nonché ovviamente abitato in modo indimenticabile dalla *noir persona* di Bogart. In poco più di un’ora e quaranta scorrono sullo schermo tutti i volti assunti da Hollywood nel rappresentare l’Oriente durante un periodo di profondo rinnovamento del suo ruolo nella cultura e nelle politiche internazionali degli Stati Uniti. Una storia che, come sappiamo, era ancora soltanto agli inizi.

160 Ibid.

Bibliografia

- Avila, Eric, *Popular Culture in the Age of White Flight. Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles*, Berkeley: University of California Press, 2006
- Black, James Eric, “The Star Image and Cultural Identity of Sessue Hayakawa and Marlene Dietrich”, *ETC: A Review of General Semantics*, vol. 73 n. 1, 2016
- Booker, M. Keith e Daraiseh, Isra, *Consumerist Orientalism: The Convergence of Arab and American Popular Culture in the Age of Global Capitalism*, Londra e New York: B Tauris & Co Ltd, 2021
- Colet, Cristina, “Pericolo giallo. ‘Musi gialli nel mirino della letteratura e cinematografia angloamericana’”, *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 3, marzo 2013
- Colley, Linda, *Prigionieri. L’Inghilterra, l’Impero e il mondo. 1600-1850*, Torino: Giulio Einaudi editore, 2004 (2002)
- Cooper, Anna e Meeuf, Russell, “Introduction: Classical Hollywood and Transnational Culture”, in Cooper, Anna e Meeuf, Russell, *Projecting the World. Representing the “Foreign” in Classical Hollywood*, Detroit: Wayne State University Press, 2017
- Dalla Gassa, Marco, “Orienti, pratiche plurali”, *Cinergie*, n. 3, marzo 2013
- Davidson, Michael, “The Lady From Shanghai. California Orientalism and ‘guys like us’”, *Western American Literature*, vol. 35 n. 4, inverno 2001
- Davis, Mike, *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*, Londra e New York: Verso Books, 2006 (1990)
- Deutsch, James I., “Piercing the Penelope Syndrome: The Depiction of World War II Veterans’ Wives in 1940s Hollywood Films”, *Humboldt Journal of Social Relations*, vol. 16 n. 1, 1990
- Dyer, Richard, “Resistance Through Charisma: Rita Hayworth in *Gilda*” in Kaplan, Ann E. (a cura di), *Women in Film Noir*, Londra: British Film Institute Publishings, 1978
- Eisele, John C., “The Wild East: Deconstructing the Language of Genre in the Hollywood Eastern”, *Cinema Journal*, n. 41, estate 2002
- Glynn, Basil, *The Mummy On Screen: Orientalism and Monstrosity in Horror Cinema*, New York: Bloomsbury USA Academic, 2021
- Higashi, Sumiko, “Ethnicity, Class and Gender in Film: De Mille’s *The Cheat*” in Friedman, Lester D. (a cura di), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Champaign: University of Illinois Press, 1991
- Higham, Charles e Greenberg, Joel, *Hollywood in the Forties*, New York: A. S. Barnes & Co, 1968

- Jacobs, Lea, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, Berkeley: University of California Press, 1997
- Kaplan, Ann E., Introduzione in Kaplan, Ann E. (a cura di), *Women in Film Noir*, Londra: British Film Institute Publishings, 1978
- Kelso-Marsh, Caleb, *IT'S CHINATOWN: Orientalist Discourse and the City in the Noir Tradition*, Perth, Murdoch University (tesi di laurea), 2015
- King, Homa, *Lost in Translation. Orientalism, Cinema, and the Enigmatic Signifier*, Durham: Duke University Press, 2010
- Klein, Christina, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, Berkeley: University of California Press, 2003
- Koppes, Clayton R. e Black, Gregory D., *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, And Propaganda Shaped World War II Movies*, Berkeley: University of California Press, 1992 (1990)
- Krutnik, Frank, "The Shanghai gesture: the exotic and the melodrama", *Wide-Angle* vol. 4 n. 2, 1980
- Krutnik, Frank, *In A Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, Londra: Routledge, 1991
- Kuo, Karen, "The Shanghai Gesture: Melodrama and Modern Women in the East/West Romance", *Quarterly Review of Film and Video*, n. 29, Febbraio 2012
- Lant, Antonia, "The Curse of the Pharaoh, or How Cinema Contracted Egyptomania", Bernstein, in Matthew e Studlar, Gaylyn, *Visions of the East. Orientalism in Film*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1997
- La Polla, Franco, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano: Editrice Il Castoro, 2004
- Leff, Leonard J., Simmons, Jerold L., *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*, Lexington: University Press of Kentucky, 2001
- Lindop, Samantha Jane, *Femmes, Filles, and Hommes: Postfeminism and the Fatal(e) Figure in Contemporary American Film Noir*, Università del Queensland (tesi di laurea), 2014
- Little, Douglas, *American Orientalism: The United States and the Middle East Since 1945*, Londra e New York: I. B. Tauris Publishers, 2002
- López, Ana M., "Are All Latins From Manhattan? Hollywood, Ethnography, and Cultural Colonialism", in Friedman, Lester D. (a cura di), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Champaign: University of Illinois Press, 1991
- Loza, Susana, "Orientalism and *Film Noir*: (Un)Mapping Textual Territories and (En)Countering the Narratives", *Southern Quarterly*, vol. 39, estate 2001

- Marchetti, Gina, *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley: University of California Press, 1994
- Meyer, Ruth, "Image Power. Seriality, Iconicity and *The Mask of Fu Manchu*", *Screen*, Vol 53, dicembre 2012
- Morley, David e Robins, Kevin, *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Londra e New York: Routledge, 1995
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16 n. 3, 1 ottobre 1975
- Naremore, James, *More Than Night. Film Noir in its Context*, Berkeley: University of California Press, 2008 (1998)
- Park, Jane Chi Hyun, *Yellow Future: Oriental Style in Hollywood Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010
- Phillips, James, *Sternberg and Dietrich: The Phenomenology of Spectacle*, Oxford: Oxford University Press, 2019
- Place, Janey, "Women in Film Noir" in Kaplan, Ann E. (a cura di), *Women in Film Noir*, Londra: British Film Institute Publishings, 1978
- Rawitsch, Elizabeth, "Charlie Chan's Multicolored Passport: Territorial Hawaii and Classical Hollywood's Transnational 'Foreign' Detective", in Cooper, Anna e Meeuf Russell, *Projecting the World. Representing the "Foreign" in Classical Hollywood*, Detroit: Wayne State University Press, 2017
- Rosenblatt, Naomi, "Orientalism in American Popular Culture", *Penn History Review*, Vol. 16, maggio 2009, p. 54
- Roth, David S., Huang, Betsy e Niu, Greta A. (a cura di), *Techno-Orientalism: Imagining Asia in Speculative Fiction, History and Media*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2015
- Said, Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano: Feltrinelli, 2013 (1978)
- Scherer, Frank F., "UFA Orientalism. The 'Orient' in Early German Film: Lubitsch and May", *Cinej Cinema Journal*, n. 1, 2011
- Scurry, Samuel, *Orientalism in American Cinema: Providing an Historical and Geographical Context for Post-Colonial Theory*, Clemson: Tiger Prints, 2010
- Shohat, Ella, "Ethnicities-in-relation: Toward a Multicultural Reading of American Cinema", in Friedman, Lester D. (a cura di), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Champaign: University of Illinois Press, 1991
- Shohat, Ella e Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Londra e New York: Routledge, 2014 (1994)

- Shohat, Ella, “Gender and the Culture of empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema”, in Bertnstein M. e Studlar G., *Visions of the East Visions of the East. Orientalism in Film*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1997
- Slotkin, Richard, “Unit Pride: Ethnic Platoons and the Myths of American Nationality”, *American Literary History*, Vol. 13 n. 3, Autunno 2001
- Studlar, Gaylyn, “Valentino, optical intoxication and dance madness”, Cohan, Steven e Hark, Ina Rae (a cura di), *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, Londra: Routledge, 1992
- Studlar, Gaylyn, “Out-Salomeing Salome: Dance, the New Woman and Fan Magazine Orientalism” in Bernstein, Matthew e Studlar, Gaylyn (a cura di), *Visions of the East. Orientalism in Film*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1997
- Tchen, John Kuo Wei, *New York Before Chinatown: Orientalism and the Shaping of American Culture, 1776-1882*, Baltimora e Londra: The John Hopkins University Press
- Tognolotti, Chiara, “Tra racconto e attrazione. Forme della rappresentazione dell’Oriente nel cinema narrativo degli anni Trenta”, *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 3, marzo 2013
- Uffreduzzi, Elisa, “Orientalismo nel cinema muto italiano. Una seduzione coreografica”, *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 3, Marzo 2013
- Vasey, Ruth, *The World According to Hollywood, 1918-1939*, Exeter: University of Exeter Press, 1997
- Wall, Michael C., “Censorship and Sovereignty: Shanghai and the Struggle to Regulate Film Content in the International System”, *The Journal of American-East Asian Relations*, vol. 18, 2011
- Wang, Hanying, “Portrayals of Chinese Women’s Images in Hollywood Mainstream Films – An Analysis of Four Representative Films of Different Periods”, *Intercultural Communication Studies*, vol. 21 n. 3, 2012
- Wong, Eugene Franklin, *On Visual Media Racism: Asians in the American Motion Pictures (The Asian Experience in North America)*, New York: Ayer Company Publishers
- Xiaofei, Wang, “Movies Without Mercy – Race, War, and Images of Japanese People in American Films, 1942-1945”, *The Journal of American-East Asian Relations*, vol. 18 n. 1, 2011

Sitografia

- Alexander, Dave, “Dracula, Chaney Style” su *UntoldHorror*, URL = <http://www.untoldhorror.ca/2017/04/28/dracula-chaney-style/>

Andronaco, Marco, “Marocco”, su *Lo specchio scuro*, URL = <https://specchioscuro.it/marocco/>, 17 gennaio 2020, consultato il 7/02/2022

Baldassarri, Lorenzo, “I misteri di Shanghai”, su *Lo specchio scuro*, URL = <https://specchioscuro.it/i-misteri-di-shanghai/>, consultato il 7/02/2022

Cahall, Gary, “Jon Hall and Maria Montez Heat Up the Arabian Nights (1942)”, su *moviefanfare*, URL = <http://www.moviefanfare.com/?p=47903>, consultato il 2/02/2022

Edwards, Brian T., “Hollywood Orientalism and the Maghreb”, su *boundary2.org*, URL = <https://www.boundary2.org/2018/12/brian-t-edwards-hollywood-orientalism-and-the-maghreb/>, consultato il 3/02/2022

Snodgrasse, Sloane, “The ‘Arabian Nights’ film in the West: Hollywood’s Inconsequential Oriental Adventureland”, su *7dayadventurer.com*, URL: <http://www.7dayadventurer.com/2018/05/18/the-arabian-nights-film-in-the-west-hollywoods-inconsequential-oriental-adventureland/>, consultato il 2/02/2022