



A. Pajalich, *Il bianco, il nero, il colore. Cinema dell'Impero Britannico e delle sue ex colonie*
(1929-1972)

(Firenze, Le Lettere, 2008, 288 pp.

ISBN 886-087-126-3)

di Nicoletta Vallorani

Lancers of the Bengal, uno dei primi testi filmici analizzati nel volume di Pajalich, esce negli USA nel 1935. In epoca precocissima rispetto alla nascita del cinema, il film sceglie uno snodo tematico complicato e implicitamente confronta l'imperialismo inglese con quello americano, rimpiazzando i valori di eroismo, servizio e dovere con una valorizzazione più diretta del valore e del successo personale. E, naturalmente, racconta l'Altro. Quest'ultimo – che è islamico, scuro di pelle e dedito a pratiche culturali, religiose e persino alimentari diverse – è meno civilizzato, meno bello e soprattutto meno intelligente dei bianchi: dunque da emendare sotto ogni punto di vista. Nel 2008, in un film commerciale che porta sullo schermo un eroe del fumetto degli anni '60 (*Iron Man*), compaiono islamici raccontati nello stesso, identico modo: grotteschi e irreparabilmente stupidi, tanto da non accorgersi che l'occidentale che hanno sequestrato non sta costruendo una bomba nucleare, ma un'armatura da superuomo.

Cominciamo da qui per spiegare come la questione che Pajalich affronta nel suo volume, con un riferimento specifico e dichiarato al cinema imperiale negli anni tra 1929 e il 1972, dimostri l'insanabile alienità dell'Altro. La *ratio* primaria e la tematica unificante dello studio, come l'autore stesso dichiara nelle sue *Note introduttive*, è "l'incontro – negato, immaginario o reale – fra culture: dall'iniziale arroganza occidentale nel definire l'Altro come barbaro sino alla graduale scoperta che nessuna cultura è superiore ad altre e che nella differenza sta una Grande Gioia o, più scetticamente, almeno una moderna o post-moderna perplessità" (11).

Nel processo di graduale, attenta dimostrazione di questo assunto, Pajalich coniuga un'acuta quanto appassionante indagine di testi cinematografici selezionati con cura e un'altrettanto approfondita consapevolezza della tradizione dell'Impero Britannico e del modo in cui essa si articola nelle visioni del cinema. Rigore e passione



sono combinati in un'avventura critica che delimita con attenzione i territori da esplorare e tuttavia non imbriglia gli spunti di indubbio interesse che arrivano da un ambito accademicamente poco perlustrato (il cinema degli anni cui Pajalich si riferisce) per la definizione di una tematica così complessa e *in process*.

Le *Note introduttive*, lo si è detto, stabiliscono le regole del gioco. L'Altro vi viene definito come entità poliedrica e difficile da radunare in un'etichetta unitaria. Soprattutto, esso è profilo mutevole, in continua riarticolazione in un processo diacronico che lo vede, sempre di più, come profilo centrale. Lo sguardo critico deve dunque adattarsi a questa molteplicità. E nel caso di Pajalich, questo sguardo critico si applica – con una scansione di metodo al tempo stesso rigorosa ed estremamente rispettosa – a un materiale testuale nel quale quasi sempre prevale lo sforzo (cinematografico) del bianco di produrre dell'Altro una definizione rassicurante, capace di star dentro i canoni della cultura occidentale e di confermarne l'indiscussa superiorità.

Il radicamento di questo discorso nella cultura egemone e più specificamente in quella imperiale – di per se stesso un dato autoevidente – viene articolato attraverso la consapevolezza della caratteristica intimamente dialogica del potere che determina e definisce il concetto di alterità. In altri termini, la natura coercitiva dell'Impero come "astrazione perentoria, discorso, concetto, Simulacro, fondato su miti più che sulla Storia e le storie" si applica tanto alla cultura Altra quanto alla cultura egemone, mettendo in atto un processo molto efficace di cancellazione delle sfumature e di omogeneizzazione delle differenze. Questo processo è in qualche modo più visibile nel cinema per le sue caratteristiche specifiche di popolarità e diffusione, e per il modo in cui il suo linguaggio artistico si sviluppa, in diretta relazione con i mezzi tecnici ed economici disponibili per chi di questo strumento espressivo sceglie di far uso.

Usando queste considerazioni come mappa di viaggio, Pajalich seleziona i film da analizzare soffermandosi non solo sui contenuti culturali e sul modo in cui essi contribuiscono – o credono di contribuire – alla definizione dell'Altro nel contesto dell'ideologia imperiale, ma anche dando spazio e attenzione alle caratteristiche dello stile adottato dal regista. Il volume acquisisce dunque, da questo punto di vista, un valore aggiunto per il modo in cui l'analisi delle tecniche del cinema si innesta sulla profonda consapevolezza che nessuna tematica è indifferente al codice espressivo che si sceglie per articolarne gli aspetti. Questo processo nel cinema parrebbe anzi più evidente che altrove.

Articolato secondo una sequenza diacronica – una scelta in qualche modo obbligata per una materia di questo tipo – il volume di Pajalich è diviso in due parti. La prima, che copre il segmento cronologico dal 1929 al 1959, identifica il 1935 come anno-chiave. *Clive of India* e il già citato *Lancers of the Bengal* escono insieme, sono entrambi produzioni americane, ed entrambi travestono in una volontà documentaristica – palese soprattutto nel primo dei due testi – una fantasia imperialista di radicamento storico molto discutibile. Tra questi due testi e l'ultimo film considerato in questa sezione – *Simba* (GB, 1955) – si srotola una campionatura di modelli culturali ancora vagamente riconoscibili nella cultura attuale. Anche un film come *Elephant Boy* (GB 1937), che pure potenzia l'aspetto documentaristico del cinema postcoloniale, ha come nucleo tematico



primario il profilo del bianco figura paterna, e dunque conferma il ruolo di un padrone che è sempre e soprattutto un padre. Il nativo, invece, resta un'entità negativa o, al meglio, inutile, come accade in *Gunga Din* (uscito in USA 1939, e ridistribuito – dopo la seconda guerra mondiale – nel 1957), dove gli indiani muoiono tutti, e nessuno ne piange la scomparsa. La serie di film tratti da romanzi di Kipling, il cui campione più famoso è forse il *Jungle Book* di Korda (1948), conferma la prima conclusione cui Pajalich arriva: fin qui – ovvero fino al '59 – il cinema coloniale è costituito, in buona sostanza, da "romance che negano la storia" (63) e definito dallo slittamento dal modello imperialista britannico a quello americano.

Un caso a sé è forse quello rappresentato da *Black Narcissus* (GB 1947), cui Pajalich dedica, a mio parere giustamente, più spazio. Girato tutto in interni ed esterni ricostruiti negli studi londinesi di Pinewood, il film segna una svolta nel cinema imperiale. In tutta evidenza, esso non contiene nessuna ambizione di documentare l'India dell'epoca. Semmai sceglie l'insolita strada di parodizzare un *cliché* sull'oriente delle religiosità, e lo combina con una cifra espressiva assolutamente nuova, basata sull'artificialità modernista e sulla completa, dichiarata consapevolezza che il cinema sia finzione, narrazione, gioco, fantasia: in sintesi, un magnifico strumento per narrare storie.

Sulla base di questo assunto di fondo, Pajalich affronta, nella seconda parte del volume, testi filmici che arrivano fino ad anni vicini alla contemporaneità, ovvero quello che può essere definito – seppure con qualche distinguo – il cinema postcoloniale (1951-1972). Pajalich precisa i limiti e i vantaggi dell'etichetta, circoscrivendone il senso estetico più che storico e definendone i limiti. Siamo nella fase in cui l'Altro inizia ad assumere una sua voce, quanto meno all'interno delle culture anglofone, reclamando il diritto a una sua propria identità e, nella felice espressione di Pajalich, "cominciando a rispondere in un arcobaleno di colori mai prima conosciuti dalla lingua e dalla cultura inglesi, che ne venivano trasformate". (11)

Pajalich separa con evidenza le voci delle colonie, mettendo in chiaro appunto la loro irrimediabile e ormai evidente unicità. Inoltre un'attenzione specifica viene dedicata alla fertile osmosi che, nei testi filmici considerati, si crea tra cinema e letteratura in una serie di procedure di adattamento spesso molto riuscite. Il film di Korda del 1951, *Cry the Beloved Country*, tratto dall'omonimo romanzo di Alan Paton, trasforma un verboso melodramma in un film di denuncia con una forte impronta neorealista, capovolgendo le intenzioni espressive dello scrittore e producendo un testo di indubbia originalità e modernità.

Pajalich si ferma, per ovvi motivi, agli anni '70, ponendo tuttavia una serie di premesse interessanti. Almeno un amo concettuale arriva fino al cinema di oggi, dipanandone alcune caratteristiche rilevanti. E' la riflessione presentata nell'introduzione al volume e che offre uno dei bandoli dell'analisi: il carattere di indispensabilità di una figura di Imperatore, come entità capace di impersonare il Simulacro si collega al profilo del terrorista. Quest'ultimo è, all'interno di un Impero, "anche chi dubita o si mostra inadeguato o non adora il simulacro.



Chi non adora, disobbedisce a un concetto astratto eretto a Legge che si ramifica in poteri economici e controlli materiali, ma *non* è quelli: il terrorista imperiale deterritorializza un territorio *concettuale*" (16). E su questa operazione si costruisce, a noi pare, un attualissimo profilo di Altro contemporaneo.

Nicoletta Vallorani
Università degli Studi di Milano
nicoletta.vallorani@unimi.it