

Sequenza Hitchcock

CINEMA CINESE

Mozart-cinema

213

cineforum



I film moltiplicati

SCHEDE: Comencini, Forman, Penn, Pollack, Edwards

Retrospectiva Tourneur

genza di movimento o esigenza di dignità. Raramente in Occidente l'Ombra traluce di vita propria, in Cina al contrario essa è entità autonoma indipendente.

Analogamente anche la questione del cinema quale riflesso speculare. Oltre lo specchio normale (lo Jin zhi) in Cina esiste e s'usa lo specchio di rame (il Tung jian) che riflette ma anche rinvia l'immagine al reale. Tale è la Weltanschauung del suo cinema. Il riflesso e il problema immediato del rimando: procedura d'andata e ritorno. Realtà-Immagine-Realtà: forma di commento e di parafrasi. Processo della sintesi. Circolarità. Feed-back sempre in movimento. Il «rispecchiamento» così com'è sempre stato nel teatro. Al punto che, quando è stato necessario (Yenan, 1942), Mao Zedong, negli Interventi sulla Letteratura e sull'Arte, ha potuto facilmente riferirvisi, per stabilire il rapporto massa-intellettuali-massa che sintetizza e amplifica il concetto marxiano di proletariato-avanguardia-proletariato. Il riflesso sempre come questione di rinvio.

La fase dello specchio non è semplicistica acquisizione della propria immagine, dell'immagine del Sè, ma riacquisizione del Sè nel conscio collettivo. Lentamente il Cinema Cinese si pone, si depone e si stratifica. Un tempo-cinema a combustione lenta. Luogo Altro. Non, però, divano o triclinio psicanalitico-manducatorio in cui sommergersi e fuggire dal reale, ma antro buio uterino e femminile, per questo la ricorrenza e l'importanza del simbolo dell'acqua, dove rinascere a se stessi, insieme agli altri.

Sinizzazione del Cinema. Come per la Rivo-

I due specchi e il problema del realismo

Rocco Artifoni

Un'importante relazione è stata tenuta da Lin Niantong, membro della Delegazione ufficiale della Repubblica Popolare Cinese, nella prima parte del convegno svoltosi nel corso della rassegna torinese: «Il cinema cinese: teoria, storia e prospettive». La sua ipotesi interpretativa ha preso le mosse dal concetto di «specchio», ricordando come in Cina prima dello «jin zhi» (specchio di vetro) esistesse il «fung jan» (specchio di rame). Vorremmo appunto riprendere e sviluppare la metafora dei due specchi, usandola come filo conduttore per affrontare una problematica centrale nel cinema cinese, quella del realismo.

È emblematico, a questo proposito, Un genere nelle alte sfere (1947) di Zhang Junxiang. Il film è la storia di un giornalista onesto (che denuncia alcuni intrighi e casi di corruzione), che ritorna al paese d'origine, dopo essere stato per otti anni in città. Egli era stato promesso sposo ad una ragazza del paese, che lo credeva diventato un alto funzionario. Conosciuta la reale professione del giovane, la ragazza rimane delusa e se ne va al cinema con un altro uomo.

Il cinema rappresenta qui la finzione del reale, l'illusione in cui si immedesimano i «retrogradi» borghesi. Il giornalista (che con i suoi scritti svela la realtà e denuncia la finzione) va, invece, in compagnia della sorella più giovane nel giardino-natura (rimasto il medesimo dopo otto anni), dove il lago è lo specchio nitido del reale. Questa immagine rimanda chiaramente alla nozione di «jin zhi», cioè lo specchio che riflette perfettamente la realtà. In seguito nel film l'uomo inviterà la giovane ragazza (che ha ideali rivoluzionari) a togliersi gli occhiali, che, al contrario, la vecchia madre (assorbita dal «sogno americano»: denaro, villa, automobile, etc.) si metterà alzandosi dal letto (dilatando l'illusione del sogno nella realtà).

Si arriva così alla totale presa di coscienza, per cui una volta tolti gli occhiali (cioè avendo guardato in faccia la realtà e scoperto la verità), non è più possibile rimetterseli.

Viene in questo modo esemplificata e stilizzata la tipologia più «ortodossa» del reali-



«Figlie della Cina» di Ling Zifeng e Zhai Qiang, '49



«La mia vita» di Shi Hui e «La fanciulla dai capelli bianchi» di Shui Hua, 1950

luzione: «convertita» alla realtà locale della forma di produzione asiatica. La forma arcaica e lenta, statica, basata non sullo schiavismo, ma sugli ancestrali rapporti tribali-familiari che s'espandono sulla terra contadina. Rivoluzione Cinese, sulla linea del pensiero Trotsky-Mao Zedong, ha significato innanzitutto scoperta d'una situazione etnologica nazionale che, dall'attaccamento per la terra, attraverso il feudalesimo interno, giungesse all'individuazione esatta dello strapotere «invisibile» dello Stato. Per combatterlo bisogna dunque saperlo e conoscerlo. Anche il Cinema Cinese è questo riattraversamento del sistema amorfo patriarcale: anche lui è scopera: la mdp quale fessura attraverso cui penetrare. Avatar, boudoir, W.C., dove per una strana e compiaciuta intimità senz'ossessioni di gelosia, salendo e scendendo, si costruisce il luogo o la zona della Wicarianza del Desiderio: il suo oracolo: il Ca-Cin(em)a che parla. Secondo correnti e flussi, arresti e partenze. La circolarità e il moto d'altalena: ogni fine è sempre un inizio, e il dondolio di un continuo attraversamento. La dialettica circolare è caratteristica dello Oriente e delle sue cinematografie, tali l'India o il Giappone per esempio, in Cina, però, in più, la circonferenza è stata indagata sia nel suo principio di funzionamento geometrico: luogo dei punti equidistanti dal Centro, sia continuamente intersecata, vivisecata. Essere contemporaneamente dentro e fuori: il percorso circolare perimetrale, spazio da cui osservare senza mai toccare, e la retta perpendicolare che entra e subito esce. Il Cinema Cinese è questa complessità verso

smo, in cui la verità è la «cifra» della rivoluzione. Da un punto di vista «formale» si ha una ripetizione di «contenuti», mentre «contenutisticamente» c'è una cristallizzazione «formale». L'immagine deve riprodurre la realtà, mentre la realtà deve determinare l'immagine. Questa «ordotossia» contrasta, però, con la trasversalità dell'esposizione della teoria rispetto allo schema lineare del film: la verità viene espressa attraverso la metafora. È presente, perciò, la consapevolezza che, pur ammettendo l'esistenza di una realtà la cui conoscenza vera è il fulcro della rivoluzione e la «messa a fuoco» dell'immagine, questa non si dà nè si può comprendere direttamente, ma attraverso strumenti e mediazioni (lo scrivere del giornalista nel film e il film stesso per lo spettatore).

A questo punto il cinema non è più il luogo dell'«illusione» (con il noto meccanismo di immedesimazione dello spettatore nel personaggio del film), ma un «media», dove «realtà» e «finzione» non si trovano su piani contrapposti, ma interdipendenti.

Dallo «jin zhi» si passa al «fung jan», l'antico specchio cinese che non riflette il reale nell'immagine con esattezza, ma rimanda al reale attraverso l'immagine. Mentre lo «jin zhi» è una riproduzione, il «fung jan» è una traduzione: la realtà viene interpretata e mediata.

Tutto ciò viene confermato in *Le quindici filze di monete* (1956) di Tao Jin, in cui un funzionario onesto riesce a svelare la verità dei fatti solo camuffandosi — significativamente — da indovino.

Lo schema narrativo del film è classico (alla fine trionfano Verità e Giustizia), ma la modalità del racconto è del tutto peculiare. Si



«Il campo di concentramento di Shangrao» di Sha Meng e Shang Ke, 1951

il Centro. Centro come Origine, Referente, Realtà, Partito. Il Cinema Cinese non è e non sarà mai il Centro, ma ne sarà costantemente la metafora. Per questo fin dalla sua importazione l'aggeggiamento-cinema è diventato oggetto controverso e misterioso, oggetto di promiscuità, d'accaparramento, o di rifiuto: sovrapposizione ortogonale, vivisecante, e visione cosmogonica che dal cerchio ha irraggiamento.

Per questa «originalità» incombente, prima che altrove, prima che in ogni altro popolo vassallo sottoposto all'imperialismo occidentale, l'emancipazione del Cinema Cinese s'è posta immediatamente. Dall'imitazione del modello - cinema americano, e più tardi del modello - cinema sovietico, verso un'assimilazione-riappropriazione che garantisca una concezione esclusivamente autonoma e nazionale. Un simile progetto di cinema non è potuto passare che altrimenti, se non attraverso la conquista dell'indipendenza. La libertà e la rivoluzione. Contro l'imperialismo straniero e il feudalesimo interno: il ritrovamento nel rinvio di se stessi.

Così la Rivoluzione non ha solo mutato i rapporti di produzione, ma ha rivisitato l'uso e la strumentazione di tutti gli apparati ideologici-burocratici-sociali-artistici-tecnologici: le sovrastrutture. E specialmente il cinema che di tutti questi livelli è costituito. Soprattutto sottraendolo alla servitù del valore di scambio (prezzo del biglietto per due ore di spettacolo) per portarlo all'esatta dimensione del suo Valore d'uso: la lotta.

Per questo alcuni considerano che il vero Cinema Cinese è nato soltanto nel 1938 a Ye-

tratta, infatti, di un'opera teatrale con canti e ritmo da balletto, la cui coreografia e fotografia, unita ad alcuni elementi originali, ne fa uno dei più interessanti tra i film a colori visti alla rassegna.

Altrettanto importante è *Angeli della strada* (1937) di Yuan Muzhi, una tragicommedia con spunti comici ambientata in un quartiere povero della Shanghai degli anni '30.

Nel film spiccano le inquadrature di due innamorati che comunicano attraverso un abbaio e una finestra posti dirimpetto sul vicolo, come in un teatrino di marionette dove alla fine si tira la tendina del sipario. In questo teatrino, tra l'altro, in un magistrale gioco di ombre, la «banda» dei ragazzi del quartiere mima perfino la rivoluzione. Non si tratta più a questo punto solo della «mediazione» come caratteristica costitutiva del film, ma anche della modalità di costituzione.

L'azione nel film prende sempre l'avvio da ciò che è scritto su pezzi di giornale che di volta in volta vengono staccati dalla parete del muro su cui sono stati affissi, così come l'azione filmica viene costruita a partire dalla scrittura, frammento preso dal sistema dei segni. Questo avviene perché «i segni sovrabbondano sulle capacità che il pensiero logico-rappresentativo ha di ordinarli. Il volume di senso indotto dai segni prevale sulla costruzione dei significati istituiti dalla rappresentazione». (1) Il tempo dell'azione filmica viene così a costituirsi come dinamica rappresentazione del tempo vissuto, poiché — come si dice nel film — «la vita è un corto istante» su cui si chiude sempre il sipario (come avviene nel teatrino). In questo modo dalla «mediazione», azione di attraversamento della realtà nell'immagine, si giunge ad un oltrepassamento del reale inteso come continuo superamento (strutturazione e decostruzione) dei significati.

A questo punto l'interconnessione tra realtà e finzione, tra elementi concreti (shi) e immaginari (xu), si trasforma in contiguità di piani.

Un illuminante esempio si trova in *Ni er* (1959) di Zheng Junli, rievocazione della vicenda di un artista rivoluzionario a cui si deve l'inno nazionale della Repubblica Popolare Cinese. Senza soluzione di continuità si passa nel film da una sequenza di esterni reali ad una sul palcoscenico di un teatro, che si rivela tale solo dopo un carrello indietro, in cui lo spettatore si avvede di essere stato in-

(1) S. Natoli, *Ermeneutica e genealogia*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 61. Questa frase, benché riportata da un diverso contesto, ci è parsa non meno significativa per il nostro discorso.



«Quindici filze di monete» di Tao Jin e «Famiglia» di Chen Xihe e Ye Ming, 1956

nan, combattendo contro i giapponesi e contro il Guomindang. Ma a torto.

Infatti, dopo il periodo di importazione e di sfruttamento imperialista, nei primi anni del novecento, già autonomamente ci sono produzioni locali, prevalentemente ispirate ad opere teatrali: registrazioni. Si comprende, allora, l'importanza della questione teatrale, dentro la cinematografia cinese, che scorre insieme all'altra: l'invenzione, a somiglianza, a similitudine, a metafora.

Un doppio problema d'identità, ma si presente che è proprio da questa sua esistenza in bilico, nel non essere completamente in una zona o in un'altra, luogo eccentrico d'inevitabile appartenenza, la verità della sua essenza.

Un cinema fantasma. Così infatti, all'inizio, comincia il Cinema Cinese: storie di vicende e di tormenti che spesso risiedono solo «esoticamente» nelle avventure del suo popolo. Sono gli anni venti, è il periodo dei generi, film sulle arti marziali, film rosa tratti dalla letteratura d'evasione della Farfalla, film su spiriti e prodigi, polizieschi e comici. È il periodo d'oro della casa produttrice Mingxing di Zheng Zhengqiu, che già tenta la ricerca d'uno stile nazionale e di un Immaginario

gannato dal regista, non avendo colto la translazione di piani. In questo modo il teatro diviene la prosecuzione della realtà, così come in Le quindici filze di monete ne costituisce la modalità espressiva.

Un ulteriore passaggio è presente in L'aquilone (1958) di Wang Jiayi e Roger Pigault, che narra la vicenda di un bambino francese che — trovato a Parigi un aquilone — vorrebbe incontrare il bambino cinese che l'ha costruito e fatto volare. L'incontrerà — nella realtà del sogno — a Pechino, grazie all'aiuto di altri bambini. Nel film l'«intercontenibilità» infinita di realtà e finzione viene mostrata e costruita in un continuo cambio di piani e dimensioni spazio-temporali, che non si esaurisce in un semplice rovesciamento, benchè «l'idea di scambiare tra loro immaginario e concreto sia stata assunta come base teorica e sperimentata dai registi nei loro film». (2) Nell'«unità del montaggio cinematografico» non si ha solo «una soluzione artistica che agendo da catalizzatore cristallizzi l'immaginario in concreto e, al contrario, trasformi il concreto in immaginario» (3),

(2) AA.VV., *Ombre Elettriche: saggi e ricerche sul cinema cinese*, Electa, p. 232.

(3) *Ibid.*, p. 228



«Li Shizen» di Shen Fu, 1956

più cinese. Registi e autori erano Zhang Shichuan, Bu Wancang, Hong Shen, Cheng Bugao, Yuan Muzhi, Ouyang Yuqian. Fra gli attori, quello che sarà poi il più famoso: Zhao Dan.

Sarà, però, con la cosiddetta scuola di sinistra di Shangai che i caratteri nazionali si faranno più precisi e il dibattito politico più attinente. Genialità d'essere dentro il cinema di genere riusciti, questi registi intellettuali, a rovesciare le posizioni. Si sperimenta il cinema come spazio di ragionamento e luogo di riflessione, attraverso l'espressione poetica e fantastica. Dove, però, il discorso non è semplicemente il contenuto del discorso, ma ben altro: la forma in cui il contenuto è reso vivido e lampante. Invenzione d'ombre elettriche. Cinema-idea. Ideogramma.

Tale fondamentale trasformazione è il frutto d'un'altra casa di produzione, fondata nel 1930, la Lianhua (Cina unita) di Luo Minyou. Le concezioni più chiare sono da imputarsi ad un preciso programma generale in quattro punti: primo: promuovere l'arte; secondo: propagandare la cultura; terzo: stimolare l'intelligenza della gente; quarto: salvare l'industria del cinema. Fra i registi e gli autori: Zhu Shilin, Sun Yu, Fei Mu, Cai Chusheng, Shi Dongshang. Sono di questo periodo i capolavori: *Le sventure del pesco e del pruno* di Ying Yunwei, *La grande strada* di Sun Yu, entrambi del 1934, *Crocevia* di Shen Xiling e *Angeli della strada* di Yuan Muzhi del 1937.

Come dato informativo può essere utile sapere che è del 1931 il primo film sonoro cinese, *La cantante Peonia rossa* di Zhang Shi-

ma anche un potenziamento e arricchimento dei significati.

Non a caso i teorici della cinematografia cinese si sono posti «il problema di rendere conto del trascorrere del tempo mediante rappresentazioni spaziali operate dalla macchina da presa per creare l'immaginazione poetica». (4) Così, il «fung jan» non pone soltanto una «corrente alternata» tra realtà e immagine, ma modella — come in una creazione artistica — e intensifica — come nell'immaginazione poetica — i significati.

In questo senso è indicativo il grande fiume scorre impetuosamente (1978) di Xie Tieli e Chen Huaiai, ambientato negli anni della seconda guerra mondiale, in cui le truppe del Kuomintang per fermare i giapponesi rompono le dighe del fiume, facendo annegare la popolazione che vive lungo le rive. Il film, benchè in generale monotono e privo di elementi originali, è interessante per il fraintendimento che avviene, quando una scena teatrale viene scambiata per realtà solo perchè gli attori non recitano sul palcoscenico.

Questo rapporto tra realtà e teatro si trova già in *Sorelle del palcoscenico* (1965) di Xie Jin, storia dell'ascesa di due donne da una povera compagnia di attori itineranti al rango di «stars» nel teatro di Shanghai e dei loro cammini divergenti, che si riuniscono nel finale. In una battuta del film si dice che «la società è un grande teatro», in cui il teatro amplifica la possibilità di cogliere tutte le articolazioni e i significati della realtà. Pertanto lo specchio non è solo strumento o funzione del rapporto realtà/immagine, ma struttura costitutiva dell'origine del significato. In *Fang Zhenzhu* (1952) di Xu Changlin, un attore riesce a costituire una compagnia teatrale e a dare la prima del proprio spettacolo solo dopo la liberazione. Nel film il teatro diviene il luogo di riflessione non tanto della realtà quanto piuttosto nella e sulla realtà, attraverso un gioco di rimandi metaforici (basti qui ricordare l'inquadratura in cui Perla, la figlia del protagonista, mentre sistema il locale del teatro, spolvera il ritratto di Mao...).

Conferma «in negativo» della nostra ipotesi interpretativa ci è sembrato *Quei due e quelle due* (1979) di Sang Hu, dove si restaura lo «jin zhi», rendendo così il film insignificante. Si tratta di un'apologia dell'attuale «modernizzazione», costruita attraverso le vicende intrecciate di due fratelli e due sorelle. Nel film uno dei protagonisti crede reale un incendio provocato durante le riprese di un film, come nello schema classico delle scatole cinesi, che si risolve, però, in una mera ripe-

(4) Ibid., p. 232.