



«La leggenda di Lu Ban» di Sun Yu, 1958, e «Il canto della gioventù» di Cui Wei e Chen Huaiai, 1959

chuan, dai risultati piuttosto deludenti. Per ritornare alla scuola di Shanghai si può dire che il suo sguardo è quello della rivelazione, dell'apertura degli occhi, del togliere false illusioni. Il cinema non è fabbrica di miti, ingannevoli apparenze, ma Ombre (e in *Angeli della strada* c'è un riferimento preciso al teatro delle ombre cinesi) che appaiono sullo schermo per rivelare la Realtà cui si riferiscono. Nel denotarla del suo strato di realismo. In questo senso, si può parlare della scuola di Shanghai come «tendenza» neorealistica. In pratica, però, dimensione d'Utopia per quello che presente e suggerisce di sorpasso del Reale. Non c'è questione di sporco corporeo. Il corpo, al contrario, è in catene perché non c'è nemmeno la coscienza della prigionia. Il lavoro intellettuale è in questo renderla evidente. Che trova poi ancora riscontro, benché si sia vicini al 1.10.49, in *Corvi e passerai* di Zheng Junli o ne *La mia vita* di Shi Hui. In cui al tono quasi ottimistico del primo, la rivoluzione si è compiuta, si contrappone il sapore amaro del secondo. Il peso del passato sul presente. Ovvero come strappar d'incanto mille illusioni.

Progetto del Cinema della Repubblica Popolare di Cina è allora questa direttiva di partito di richiamare a mente l'orrore ormai trascorso per scongiurare il pericolo d'un ritorno, di fare l'esegesi delle lotte sostenute, e di sedurre alle prospettive del futuro. E, infatti, se tali è possibili chiamarli, nascono i generi: infamie del passato, guerra partigiana e anti-giapponese, edificazione del socialismo. Tali, talvolta intrecciandosi, sono i componenti la finzione, questa finzione stereotipa-

*tizzazione formale, lasciando inalterata la «strutturazione» del reale. Infatti, alla fine del film la recitazione si identificherà con la realtà, mostrando tutta la vuotezza di un piatto realismo.*

*In Alloggio notturno (1947) di Zuo Lin, la tematica del realismo viene intersecata e filtrata attraverso diverse dimensioni «sovrastrutturali». L'ideologia borghese viene stilizzata nel personaggio dell'arrivista il quale dice che nella società «se tu non mangi gli altri, gli altri ti mangiano», mentre al popolo più indifeso viene ricondotta una visione pessimistica del mondo che — secondo Lin Niantong — è peculiare della filosofia cinese, in particolare del pensiero confuciano. Da qui deriverebbe tra l'altro l'elemento del «triste e patetico», costitutivo dei tanti melodrammi del cinema cinese.*

*Proprio a questo punto nel film il discorso religioso si intreccia con la questione del realismo. Di fronte all'insensatezza di una vita piena di sofferenza una povera donna chiede ad un vecchio se esiste un «paradiso dei poveri» (come compensazione del dolore). Il vecchio lascia aperta la questione rispondendo: «Forse c'è una vita dopo la morte, forse non c'è». La donna immaginerà, poi, come in una visione, di salire al cielo accompagnata dalla Trinità.*

*Nel finale del film, come nelle premesse, trionferà l'ingiustizia, poichè — come dice allora il vecchio — «non esistono ragioni del cielo». Così le scritte (metafora delle «antiche tavole»), appese davanti alla casa, cadono a terra, rompendosi, mentre il vecchio rimane (nell'inquadratura finale) a guardare nel vuoto dietro un muro diroccato.*

*È interessante notare come il sogno-visione,*



«La bottega della famiglia Lin» di Shui Hua, 1959

ta. A partire da capostipiti che «liberi» sono solo in parte perché nella loro concezione già desiderano quel futuro in cui «ripetersi» immutabili.

Ne è esempio *Figlie della Cina* di Ling Zifeng e Zhai Qiang, del 1949, episodio di guerra anti-giapponese, storia di dispersioni e di ritrovamenti, svolto in modo semplice e reale, con la cifra stilistica dell'immediatezza e dell'improvvisazione: fare un film, come i partigiani, che non a caso ne sono anche gli interpreti, conducevano le loro azioni, secondo disponibilità e bisogni del momento, pochi i mezzi, l'equipaggiamento scarso. La fiction come memoria ancora viva. Eppure *Figlie della Cina* già termina sull'oleografia e l'esaltamento che sarà caratteristica sempre più formale di tali produzioni. Anzi, ancor più, *Figlie della Cina* aspira proprio al quadro eroico, esposto in un sacro museo, con cui il film si conclude. La naturale passione teatrale cinese del «prendere una posa» (liangxiang) si confonde e commistiona con le necessità del Discorso Ufficiale.

Non si può negare, però, che in tale mistica sociale (sacrificare la vita per la patria) s'esprime un inno al Partito quale ricono-

che ha la donna, non è inserito nel film come qualcosa di estraneo, ma ne è parte integrante, così come lo è tutta la problematica religiosa. Concreto e immaginario non stridono, ma è proprio dal loro incontro che il film viene arricchito notevolmente. La finezza del regista nel cogliere e mostrare tutti i risvolti dell'atteggiamento e dell'elemento religioso non è affatto paragonabile, ad esempio, al banale riduttivismo con cui si affronta (e si liquida) la tematica della fede nel già citato Il grande fiume scorre impetuosamente.

In *La mia vita* (1950) di Shi Hui, viene ripreso il filone pessimistico (nel film si dice: «È meglio morire piuttosto di tanta miseria»), in cui la vita si mostra nella sua infondatezza di senso. Il film è la storia — narrata in flashback — di un poliziotto di Pechino che subisce le angherie del potere dal crollo della dinastia mancese alla guerra tra comunisti e nazionalisti. Egli prima di morire, ripensando appunto al proprio passato, si domanda (senza risposta) il senso di questa vita. In questo caso l'ultima inquadratura che mostra la Cina liberata (subito dopo la morte del protagonista), si rivela una giustapposizione del tutto estranea al film. È stata infatti aggiunta a posteriori, poiché la Direzione degli Studi di Pechino volle un finale «positivo», che potesse ridare retrospettivamente un senso alla vita-morte. Paradossalmente, però, questa contrapposizione «positiva» al «negativo» ottiene un effetto ben diverso da quello voluto, poiché non solo fa misurare la «distanza infinita» tra la vicenda personale e la storia collettiva, ma mostra anche la sostanziale estraneità dell'accadimento storico al tempo vissuto. La cosa diviene ancora più esplicita in *Figlie della Cina* (1949) di Ling Zifeng e Zhai Quiang, storia di un distacco di partigiane sacrificate per la vittoria della rivoluzione, dove ad un notevole epilogo, in cui le donne — inquisite dai giapponesi — distruggono le armi e si lasciano morire immergendosi nel fiume (metafora della vita), fa seguito un deprimente finale, girato all'interno di un museo dove si trova un quadro che raffigura le eroine e si ricorda una frase di Mao: «Gli eroi vivranno per sempre». Così nel film la realtà viene esclusivamente cristallizzata nel ricordo (nel finale si vedono «passare» i volti delle giovani donne morte), riducendo la «finzione» (in questo caso il quadro commemorativo) a mero strumento di riproduzione, finalizzato ad una rimemorazione storicistica e agiografica, dove l'intento «pedagogico» va a scapito dell'elemento «estetico».

Questa «linearità unidimensionale», propria di tanti film «rivoluzionari», è invece «spac-



«Ni Er» di Zheng Junli, autore nello stesso anno (1959) di «Lin Xezu»

scenza al riscatto nazionale che solo Lui ha dato alla Cina, affrancandola dal dominio e dall'umiliazione coloniale. Per questo, riconoscersi cinese coincide sempre con l'ingresso nel Partito. L'attimo del giuramento è il massimo dell'Eros in cui addirittura si compensa il Thanatos inflitto dal nemico. Non solo, ne *Il canto della gioventù* (1959) di Cui Wei e Chen Huaiai, la protagonista è sottoposta ad un lungo viaggio spazio-temporale di prove e d'iniziazione prima d'essere accettata. Esser cinesi non è dunque un fatto naturale, ma una dignità che si conquista, quasi un esame da superare, e di cui si fa garante il Partito.

In fondo il piano bellico strategico Cinema-Cinese è in questo costituirsi come sponsor, dal momento che ne è sponsorizzato, del Partito. Il Partito come centro costituente sociale-economico-burocratico. Il Cinema deve adeguarvisi. Essere l'applicazione della triade: Partito-Cinema-Partito.

Ne deriva, così, che l'impressione più pregnante non è quella d'un cinema-riaggancio alle proprie tradizioni anche cinematografiche, ma quello d'un grande progetto simbolico di ricostituzioni di significanti cifrati, un

*cata» trasversalmente dall'eccezionale ironia e autoironia presente in La grande strada (1934) di Sun Yu, storia della costruzione di una enorme via (il cammino rivoluzionario?), in cui i protagonisti vengono uccisi dal padrone sfruttatore e dai giapponesi. L'unica superstite, quando le viene detto della morte di tutti i suoi amici, risponde che ciò non è vero. A questo punto, nel film, essi si rianimano dalla posizione in cui sono finiti i loro corpi ormai inerti e riassumono una vitalità, benchè non nella totalità corporea (rimangono «sfumati» e «tratteggiati» nei contorni).*

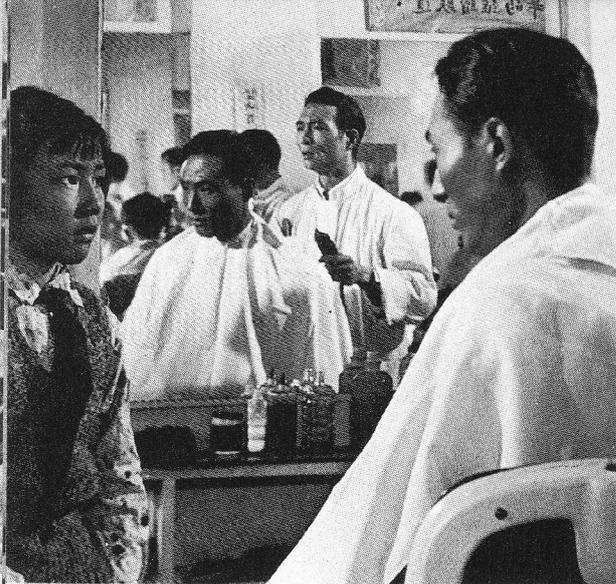
*Si esplica così tra realtà e finzione - immaginazione - fantasia un nesso «vitale» e non una continuità storicistica, come nel finale di Figlie della Cina.*

*Tale nesso — a nostro parere — va ricondotto allo «stato poetico» e alla «ricerca dell'oggettivazione dell'immaginazione poetica».*

*(5) «Uno stato poetico solo a volte può essere visualizzato, di conseguenza ogni tentativo di creare sullo schermo uno 'stato poetico' deve prendere in considerazione la natura a tratti sfuggente che tale stato possiede». (6)*

(5) AA.VV., op. cit., p. 228.

(6) Ibid.



«Oggi è il mio giorno di riposo» di Lu Ren, 1959

sistema di segni ideografici autoctoni, una ideografia nazionale comunista. A differenza del Giappone che sembra desideroso di farsi contaminare, di assimilare e di farsi assimilare, la Cina (la R.P.C.) appare ad un primo impatto, nelle sue fiction, meno esotica e più immediata, ma ad un'analisi più attenta ben più difficile e resistente a farsi penetrare nei suoi significati profondi. Quasi un corpo lesbico, chiuso in se stesso, nei suoi più intimi segreti. Così dietro il volto democratico delle sue tematiche (l'emancipazione femminile, la ricomposizione del sociale, la soppressione delle ingiustizie, la realizzazione tempi nuovi, la trasformazione degli individui) si intuisce uno spirito vagante inquieto che solo il Partito tiene a freno. Il patetico, il sentimento di compassione, l'erotismo subli-



«Il distacco femminile rosso» di Xie Jin, '60

A questo punto la stratificazione e la complessità della nozione di «realismo» può essere analizzata attraverso l'influenza dell'estetica poetica nel cinema cinese. (7) Nella prefazione al suo *Shipin* (la critica poetica) Zhong Rong scrive: «Tre sono i modi espressivi della poesia. Xing è il modo di esprimere i significati attraverso simboli o immagini che conducono alla loro verità interiore. Bi mette a contrasto o associa realtà e oggetto. Fu è una presentazione diretta delle cose». (8) In altri termini — semplificando — potremmo dire che «fu» è la poesia descrittiva, «bi» una similitudine-metonymia, «xing» è la metafora-allegoria. Queste tre modalità espressive costituiscono tre diversi registri in cui si articola la poesia.

Il film che — a nostro parere — più d'ogni altro coglie e porta ad espressione compiuta questa problematica estetico - poetica è *La leggenda di Lu Ban* (1958) di Sun Yu (il regista di *La grande strada*). Il film è composto da tre episodi ed è la rievocazione del mito popolare di un personaggio storico-legendario, il carpentiere e costruttore Lu Ban, che visse oltre duemila anni fa. In ciascun episodio Lu Ban risolve un problema di progettazione, aiutando alcuni colleghi costruttori. Gli oggetti che danno la soluzione dei tre enigmi sono i simboli delle tre dimensioni estetiche sopra indicate. La pietra preparata da Lu Ban come chiave di volta di un ponte richiama il «fu», per la sua materialità, che non lascia possibilità interpretative ulteriori. Nel secondo caso, egli indica con il pesce, il riso e i bastoncini cinesi, la tecnica per risolvere il problema di una trave troppo corta e della apposizione del tetto del tempio. Si tratta di un'associazione (similitudine) tra un oggetto (indicante) e realtà (indicata), cioè di un «bi». Infine, nel terzo episodio la torre di guardia viene simboleggiata con un modellino di una gabbia per grilli, dove lo «xing» è evidente come metafora allegorica delle guardie dell'imperatore. Ne è conferma la bellissima sequenza finale, in cui la mdp viene retrocessa e alzata, mentre Lu Ban esce dalla porta delle mura insieme alla gente della città, lasciandosi alle spalle le fortificazioni fatte costruire dall'imperatore. Il film è colmo di significati sia nella strutturazione che nello sviluppo delle vicende. Si potrebbe dire così che Sun Yu si è «rivolto ai dispositivi semiologici delle metafore, delle similitudini e delle allegorie». (9) Infatti, «questo trascorrere da una situazione ad un'altra del-

(7) Questa analisi prende spunto dalla relazione tenuta da Lau Shing Hon durante la seconda parte del già citato convegno sul cinema cinese.

(8) AA.VV., op. cit., p. 236, n. 25.



«Primavera precoce al secondo mese lunare» di Xie Tieli, 1964

mato nel Politico, una perversa sintesi, la distanziamento apparente, le frequenti digressioni, l'omosessualità latente. Questa l'anima fantasma di un cinema concepito soprattutto come derivazione letteraria. Testo di testo. Da cui un'inlocazione ed un continuo divenire. Una cinepresa che usa contemporaneamente la prima e la terza persona, una continua erranza. Lo yóu, il vagare. «Un movimento ed un'attività incessante che si può riferire all'attività visiva di uno spettatore come pure allo scatenarsi della sua immaginazione». Un cinema onanista in cui l'orgasmo è conseguenza della contemplazione: masturbazione di fronte all'oggetto ammirato, non desiderio di penetrarlo e di consumarne, una volta per tutte, con soddisfazione, il coito. Come il meccanismo della pittura su rotolo cinese, da cui il parallelismo con la panoramica vagante o il piano sequenza.

Un'irrequietezza cui il Partito contrappone una determinazione precisa del Senso, in modo inequivocabile, così da eliminare ogni ambiguità interpretativa. Per questo, ad ogni svolta politica, le infinite discussioni, le diatribe, i film tolti dalla circolazione: la censura. Più ancora che ad Hollywood, per il Ci-

*la vita, o da una stazione del nostro simbolismo ad un'altra, è espresso appunto dai procedimenti della metafora e della similitudine che vengono messi in atto sia nei termini di una pratica semiologica, sia addirittura nei termini di una teorizzazione dello stato metaforico». (10) Pertanto il film è — almeno da un punto di vista estetico — il più significativo tra quelli visti a Torino, sia per l'«unità di stile» dell'opera che per la «cura» del regista nella costruzione delle inquadrature. Nel film «le risorse espressive» vengono utilizzate «ai fini del ristabilimento di un senso unitario, di un senso, cioè, (...) in cui gli uomini possano ritrovare il centro della loro responsabilità e della loro motivazione». (11)*

(9) Questa terminologia è ripresa da un altro contesto: è tratta dalla relazione tenuta a Fiesole nella primavera del 1981 su «Filosofia, analisi del sapere e civilizzazione» da Aldo Gargani e riportata sulla rivista «Testimonianze» nel n. 238-240, 1981, p. 31.

(10) A. Gargani, op. cit., p. 31

(11) Ibid., p. 32.