



agenzia x

a cura di Daniela Persico

wang bing

il cinema nella cina che cambia





agenziax



2010, Agenzia X

Coordinamento:

Giorgia Brianzoli

Copertina e progetto grafico:

Antonio Boni

Immagine di copertina e fotografie interne:

Wang Bing e della troupe sul set di *The Ditch*

Contatti

Agenzia X, via Pietro Custodi 12, 20136 Milano

tel. + fax 02/89401966

www.agenziax.it

e-mail: info@agenziax.it

Stampa

Digital Team s.a.s., Fano (PU)

ISBN 978-88-95029-44-3

XBook è un marchio congiunto di Agenzia X e Associazione culturale Mimesis, distribuito da Mimesis Edizioni tramite PDE

Hanno lavorato a questo libro...

Marco Philopat - direzione editoriale

Matteo Di Giulio - editor

Agenzia X - redazione

Paoletta "Nevrosi" Mezza - impaginazione

a cura di Daniela Persico

wang bing

il cinema nella cina che cambia

wang
bing

Il volume è pubblicato in occasione della retrospettiva “Wang Bing: il tempo del cambiamento” all’interno della 30° edizione del Filmmaker Film Festival – doc15 (Milano, 15-30 novembre 2010), a cura di Giorgia Brianzoli, Luca Mosso, Daniela Persico.

Un’iniziativa sostenuta da:



In collaborazione con



Ringraziamenti:

Wang Bing, Kong Lihong

Massimo Buscemi – Regione Lombardia, Assessorato Cultura; Novo Umberto Maerna, Fabrizio Provera, Cristina Converso, Lucia Cataldo, Maddalena Pugno – Provincia di Milano, Settore Cultura; Massimiliano Finazzer Flory, Massimo Accarisi, Antonio Calbi, Anna De Benedetto – Comune di Milano Cultura – Settore Spettacolo;

Stefano Francia, Fulvio Baglivi – Rai3; Phil Symes, Ronaldo Mourao – The pr contact; Karen Tanguy – Galerie Chantal Crousel; Clément Duboin, Margherita Mangione – Umedia; Hwa-Seon Choi – Doc and Film; Esther Devos, Carole Joly – Wild Bunch; Diana Elbaum, Michi Noro – Entre chien e loup.

Wang Yang, Jiang Ming, Zhou Xiaoyan, Daniele Cologna, Elena Pollacchi, Francisco Villa-Lobos, Philippe Avril, Francesca Feder, Arnaud Louvet.

Goffredo Fofi, Carlo Antonelli, Luciano Barisone, Carlo Chatrian, Alice Moroni, Cristina Piccino, Robin Setton, Shi Yang, Alessandro Stellino, Annamaria Striccoli, Laura Trombetta, Maddalena Vettoretti, Dario Zonta.

Alessandra Lavagnino – Università degli Studi di Milano; Stefania Stafutti – CASCC di Torino; Stefano Baia Curioni – Università Bocconi di Milano; Marina Timoteo. Istituto Confucio di Milano, Torino e Bologna.

F I L M M A K E R

via Aosta, 2 – 20155 Milano – tel +39.023313411 fax +39.02341193
segreteria@filmmakerfest.org – www.filmmakerfest.org

Oltre il reale 7

Introduzione al cinema di Wang Bing

Daniela Persico

La memoria rimossa della Cina 13

Conversazione con Wang Bing

a cura di Daniela Persico (con interpretariato di Daniele Cologna)

interventi

Storie dal margine del presente 37

La Cina contemporanea nei documentari di Wang Bing

Daniele Cologna

Non uscire da Pechino, entra nel mondo! 47

Il cinema della sesta generazione

Cristina Colet

Il corpo del lavoro 59

Un percorso in *West of the Tracks*

Carlo Chatrian

Lo sguardo del vetro 71

Riflessioni sull'estetica dell'errore cinematografico

Rinaldo Censi

La resistenza della parola 81

Il discorso di He Fengming

Marie-Pierre Duhamel Müller

L'arte di sopravvivere 93

Il racconto e l'azione in due opere speculari

Eugenio Renzi

Non c'è nulla. Cosa state guardando? 101

Wang Bing artista visivo

Andrea Lissoni

Le nostre fosse, i nostri deserti 107

L'attualità di *The Ditch*

Yu Shicun

Rappresentare il lager 115

La fossa delle ideologie

Goffredo Fofi

Memorie di Jiabiangou 119

Le testimonianze del campo

Maria Rita Masci

Contro la miseria del mondo 123

Wang Bing e Pedro Costa

Federico Rossin

Il tempo del cambiamento 133

Lo sguardo di Wang Bing

Jean Pierre Rehm

materiali

Filmografia commentata 143

a cura di Alessandro Stellino

Cenni bibliografici 153

Gli autori 157

Oltre il reale

Introduzione al cinema di Wang Bing

Daniela Persico

Credo che una delle caratteristiche della società in cui viviamo consista nel far qualcosa per educare la gente, per condurla verso uno scopo. Bisognerebbe al contrario che la gente trovasse da sola la strada che deve intraprendere.

Roberto Rossellini¹

La città fabbrica e l'universo concentrazionario sono i due poli entro i quali si muove il cinema di Wang Bing: luoghi cardine della riflessione novecentesca, si intrecciano nell'opera di un artista visivo in grado di unire una consapevole idea politica a uno sguardo che sostiene l'umano, nella sua precaria esistenza. Il suo primo film, *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (*Tie Xi Qu*, 2003), si è imposto sulla scena internazionale grazie alla partecipazione, ancora work in progress, alla Berlinale e, in seguito, ai maggiori festival dedicati al cinema documentario. L'opera *monstre* di Wang Bing offre uno sguardo originale su una Cina poco conosciuta, fuori dagli schematismi globalizzati che ridu-

cono ogni paese a una luccicante fiera delle vanità. Niente “lucica” nei suoi film: non esistono metropoli ipermoderne (la loro presenza è soltanto evocata), i suoi uomini sono ricoperti di terra, polvere e fuliggine, il lavoro è svuotato del suo scopo (la produzione). Il mondo di Wang Bing è concentrazionario in quanto tutto sembra ruotare attorno alla fine, alla morte come unico sbocco produttivo: il percorso cominciato con gli operai di *West of the Tracks*, che con il loro lavoro, non pagato e spesso infruttuoso, tengono in vita una struttura fatiscente, porta lentamente – attraversando una teoria di opere in itinere – verso i campi di rieducazione di *The Ditch* (Jiabiangou, 2010, presentato alla 67° Mostra d’arte cinematografica di Venezia), dove le fosse scavate dai “dissidenti di destra” sono quelle in cui dormono, vengono reclusi e infine – nella miglior sorte possibile – verranno deposti i loro cadaveri. Il campo diventa qui, come nelle più alte riflessioni al riguardo, la metafora del sistema produttivo novecentesco, di una politica diventata biopolitica, in cui – come scrive Foucault – il corpo dell’individuo è la posta in gioco delle strategie di potere.² E proprio sui corpi si posa lo sguardo del cineasta che nei sei anni di ricerche per la preparazione del film ha ribadito il valore della testimonianza come unica via per la sopravvivenza e il recupero della memoria, imprescindibile necessità per prendere parte al presente.

Il cinema di Wang Bing non ci svela soltanto l’altra faccia della Cina, mostrando l’immagine della propria terra, lo Shaanxi (regione d’origine di molti registi della sua generazione, tra cui anche Jia Zhangke); non si impegna esclusivamente nel far arrivare in Europa la cultura cinese più antica, legata alla terra, ai valori senza tempo e alle tradizioni, capace ancora di resistere alla commercializzazione e alla modernizzazione più sfrenata. Le sue opere sono distanti da un certo documentario sociale, pronto a gareggiare con il giornalismo e sfruttare eventi di risonanza internazionale: ci parlano di lavoratori che si ritrovano senza impiego e senza casa (*West of the Tracks*), di uo-

mini isolati (*Man with No Name, L'Homme sans nom*, 2009) e di donne che resistono ad un passato terribile (*Fengming, a Chinese Memoir, He Fengming*, 2007), di piccoli commercianti in cerca di fortuna (*Coal Money, L'Argent du charbon*, 2009) o di operai al lavoro in postazioni isolate dal mondo (*Crude Oil, Caiyou riji*, 2009), di bambine orfane abbandonate in un paesino di montagna (*Happy Valley*, 2009). Questi ritratti del popolo cinese sono svolti in opere capitali per comprendere le strutture che hanno dominato il Novecento e la resistenza dell'uomo all'incedere del mutamento.

Esempi privilegiati della sua ricerca sono alcuni lavori commissionati da fondazioni e gallerie d'arte: *Fengming, Crude Oil, Man with No Name*, a tutti gli effetti studi, schizzi preparatori, che trovano nella loro semplicità la completezza di un'opera aperta, di un continuo work in progress che rifiuta ogni codificazione e ogni fine.

Proprio qui risiede la grandezza dell'opera di Wang Bing, che come tutto il cinema resistente al mercato supera i confini tra fruizione artistica e cinematografica: la sua instancabile ricerca nel continuo assottigliare la distanza tra il cinema e la vita, tenendo viva la tensione impossibile su cui si basa fin dalle origini l'arte cinematografica. "Più vero del vero" è la frase ricorrente per ogni opera che ha saputo spingersi più in là, creando un nuovo rapporto tra le istanze enunciative in gioco. E Wang Bing lavora proprio in questa direzione, facendo proprie le suggestioni del neorealismo, ridiscutendo i tempi della visione cinematografica, scegliendo oculatamente la strada del digitale. Citando Bazin, "non c'è stato realismo in arte che non fosse innanzitutto profondamente estetico. [...] Il realismo non comporta affatto una regressione estetica, ma al contrario un progresso dell'espressione, un'evoluzione conseguente del linguaggio cinematografico, un'estensione della sua stilistica".³ L'estetica del cinema di Wang Bing, che si confronta con la spinta verso l'autenticità di molti film d'inizio millennio, sa ri-

modellare il rapporto che istituisce con il reale, basandosi innanzitutto sul semplice principio delle “immagini fatto”: i suoi film sono costituiti da piani sequenza che abbracciano l’arco di un avvenimento. Sono le corrispondenze create dalla giustapposizione delle sequenze a creare una traccia narrativa nelle nove ore di *West of the Tracks*, in cui lo spettatore mette in relazione (nei tempi privati e bui in cui si ricostruisce la visione filmica) quelle che Bazin definisce le forze centrifughe dell’immagine. Ci si trova di fronte, come nella vita, a una tessitura di eventi che potenzialmente hanno pari densità di senso, mai ridotti a un uso strumentale, sempre caricati dal tempo dello sguardo del regista di un valore proprio. Siano i corpi degli operai o le strutture delle fabbriche, la videocamera di Wang Bing registra nella pasta granulosa del digitale un tutt’uno, in cui gli uomini incarnano realmente la fatiscenza dello stabilimento industriale e al contempo la sua struttura sociale, che continua a vivere fuori dal tempo dettato dalla storia nelle loro menti. Le lunghe soggettive del distretto industriale fantasma, ripreso dalle cabine di pilotaggio delle locomotive che lo attraversano, diventano l’immagine sintetica della tensione tra uomo e tempo perduto: nell’implacabile incedere del treno (e dello sguardo) il paesaggio scorre veloce e sembra aver inghiottito ogni presenza umana, aver totalmente assorbito la vita degli operai tanto da poterne rilasciare le emozioni nella mutevolezza delle luci e dei colori. Forse proprio nell’espressività che acquistano le traversate di *West of the Tracks* possiamo riconoscere il legame profondo tra Wang Bing e Michelangelo Antonioni, uno dei suoi ispiratori, che del trasformare le situazioni umane in condizioni geofisiche ha fatto la propria peculiarità.

Il cinema di Wang Bing è talmente essenziale da servirsi del deserto (quello del Gobi di *The Ditch*, ma anche le lande desolate degli altri studi) come palcoscenico privilegiato: al termine dell’era industriale, l’uomo si muove in paesaggi brulli e ino-

spitali. Giunto alla fine di un'epoca, è chiamato a ricominciare con spinoziana determinazione o forse soltanto a sopravvivere fuori dalla nuova cultura dominante. Così l'umanità raccontata dal regista si identifica nella figura dell'eremita, come accade con il contadino che vive di espedienti in *Man with No Name*, il cui corpo si fonde nell'ambiente arido dove abita. Il cineasta lo segue tenendosi alla "giusta distanza" eppure è più volte sorpreso dallo sguardo diretto del vecchio: uno sguardo carico di domande, capace di mettere in crisi il ruolo di colui che riprende la miseria e di noi che la guardiamo. Wang Bing, forse inconsapevolmente, evidenzia in quasi tutti i film l'atto di filtrare la realtà attraverso la propria presenza: la sua ombra fa spesso capolino, il suo "esserci" è segnalato dagli sguardi che lo cercano e talvolta lo chiamano direttamente in causa. Il suo corpo latente nell'immagine crea un continuo dialogo con il fuori campo, mettendo in discussione il rapporto che intercorre tra il cineasta e la realtà che gli si dispiega davanti. Questo dispositivo risulta evidente nella sua opera più essenziale, *Fengming* (il film ritorna in diversi saggi contenuti nel libro). La testimonianza di una donna anziana, che ha subito la deportazione nei campi di rieducazione, è raccolta in un lungo piano sequenza che riduce al minimo l'invasione autoriale ma allo stesso momento implica una scelta stilistica radicale. Così si evidenzia la dialettica tra chi racconta e chi è raccontato dove è il tempo dettato dalla storia di He Fengming a rendere unico lo sguardo dell'autore, libero di esprimersi meglio nel contesto artistico che quando deve operare all'interno di quello televisivo. Nonostante le committenze illuminate del canale franco-tedesco Arte, *Coal Money* resta l'unico esperimento non del tutto convincente, limitato nella durata dai codici di un format estraneo alle pratiche dell'autore. Esattamente all'opposto si situa l'installazione *Crude Oil* (14 ore): ogni sequenza apre una domanda rivolta agli spettatori costretti a vivere l'inedia nel container dove riposano gli operai, inchiodati

a fissare la luna come se la vedessero per la prima volta, incantati dalle luci che si accendono poco a poco come unico cambiamento in un campo statico.

Nell'immobilità dei corpi, nei momenti in cui l'uomo riposa e la macchina (poco importa che sia la fabbrica o la videocamera) continua a girare, lo spettatore è chiamato a scegliere la propria posizione, come suggeriva Rossellini in tempi lontani da visioni performative. Le opere di Wang Bing si rivolgono a uomini disposti a confrontarsi con la memoria del Novecento nella convinzione che fare i conti la storia implichi un atteggiamento onesto e consapevole nel guardare a se stessi. Spettatori chiamati a condividere un cinema che li imprigiona e al contempo li richiama a destarsi. A prendere coscienza del tempo che implica un reale cambiamento.

Confrontandosi con un panorama culturale sempre più sfuggente, la rigorosa presenza del cinema di Wang Bing ci ha spinto ad aprire verso l'Oriente le annuali retrospettive del festival *Filmmaker*, scegliendo di dedicare al regista un omaggio integrale delle sue opere e la prima monografia europea.

Note

¹ Roberto Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Marsilio, Venezia 1987.

² Vedere a proposito l'introduzione di Giovanni De Luna a David Rousset, *L'universo concentrazionario 1943-1945*, Baldini&Castoldi, Milano 1997.

³ Nel celebre saggio "Il realismo cinematografico e l'estetica della Liberazione", in André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

La memoria rimossa della Cina

Conversazione con Wang Bing

A cura di Daniela Persico

(con interpretariato di Daniele Cologna)

The Ditch è il suo primo film di finzione. Era una necessità che sentiva dopo aver esplorato a fondo il campo documentario oppure è stata la volontà di affrontare la storia, il passato della Cina, a condurla in questa direzione?

Quando nel 1995 ho cominciato a frequentare l'Accademia di cinema di Pechino per conseguire il diploma di direttore della fotografia ho visto e studiato soprattutto lungometraggi di finzione. Se non ho mai girato film di finzione in precedenza è stato per motivi molto personali e concreti, ma dal momento in cui ho terminato *West of the Tracks*, il mio primo film, ho cominciato a prepararmi per *The Ditch*, che è stato da subito ideato in questa forma. Mi interessava affrontare un lavoro di finzione realistica con uno stile diretto, consapevole del fatto che si tratta di due approcci estremamente differenti. In ogni caso ritengo che nel cinema contemporaneo i confini tra finzione e documentario siano sempre meno netti, si fondono gli uni negli altri, come fossero i due lati della stessa medaglia.

Durante i suoi studi quale cinema ha avuto modo di conoscere e approfondire?

Nei due anni di Accademia ho visto moltissimi film, anche quattro al giorno. All'inizio guardavo di tutto ma con il passare del tempo i miei gusti si sono affinati. Mi sono appassionato al cinema europeo, in particolare alla nouvelle vague, al neorealismo italiano e ad autori come Antonioni, Tarkovskij e Godard. Nel corso delle lezioni ho anche avuto modo di vedere estratti di film cinesi degli anni trenta e quaranta, di difficile reperibilità. In principio li guardavo quasi per dovere, senza pormi la questione della loro rilevanza all'interno della storia del cinema, ma a poco a poco mi sono reso conto che si trattava di opere fondamentali.

Quindi non aveva mai visto un documentario?

Nessuno prima di completare *West of the Tracks*, fatta eccezione per due film: uno era *Koyaanisqatsi* di Godfrey Reggio, l'altro era *Chung Kuo Cina* di Michelangelo Antonioni, che mi è piaciuto moltissimo allora e ho imparato ad apprezzare ancora di più con il passare del tempo. Nel corso della preparazione di *The Ditch* ho ricercato documentari cinesi girati negli anni cinquanta e sessanta e mi sono accorto che molti avevano una forte connotazione propagandistica e raramente riuscivano a rappresentare la società reale e i suoi problemi. Antonioni, invece, nonostante tutte le limitazioni che poteva aver subito, era riuscito a restituire la vera immagine della Cina e dei suoi abitanti. Come saprete il film è stato censurato per molto tempo nel mio paese e non è mai stato capito dal pubblico più ampio. Ecco, il suo film ha senz'altro avuto una certa influenza sul mio lavoro.

The Ditch è frutto di una lunghissima gestazione. Quando ha cominciato a pensare al film?

Il progetto è nato all'inizio del 2003 ma all'epoca la storia

che volevo raccontare era molto diversa. Solo quando sono stato a Parigi nel 2004, grazie all'ospitalità della Cinéfondation del festival di Cannes, ha preso una nuova forma. Da quel momento sono passati sei anni.

Perché ha scelto di raccontare proprio la deportazione di presunti sovversivi in un campo di rieducazione nel deserto del Gobi?

Perché si tratta di una vicenda poco nota. Il quindicennio che va dal 1949, anno della liberazione, al 1965, quindi all'alba della controrivoluzione, è ignorato dai cinesi, per non dire dal resto del mondo. Si tratta di un periodo decisivo, densamente ricco di eventi, fondamentale per comprendere la formazione della Cina così come la conosciamo oggi. Mi piacerebbe che la gente ne sapesse di più sulla storia del nostro paese, sugli accadimenti che hanno avuto luogo nei primi dieci anni dopo la fondazione della repubblica e su come si è evoluta la nostra società nel corso di quel periodo. Credo che *The Ditch* sia il primo film a occuparsi esplicitamente del recente passato politico: trattare l'argomento dei "dissidenti di destra" e di ciò che hanno subito nei campi di rieducazione è ancora un tabù.

In questo senso il suo lavoro di regista è assimilabile a quello dello storico. Trattandosi di un periodo che non ha vissuto personalmente sarà stato necessario un lavoro di ricerca delle fonti. Queste fonti sono il libro citato nei titoli ma anche altro, testimonianze orali, per esempio...

Nel 2004, dopo aver letto il libro di Yang Xianhui, *Goodbye Jiabangou*, ho cominciato a ragionare su come adattarlo: delle diciannove storie che lo compongono ne ho scelte tre ("La donna di Shanghai", "La fuga" e "Infermiera n. 1") che sono confluite nel primo trattamento, ma sentivo che non era sufficiente, così ho deciso di ricorrere anche a interviste, fotografie e testimonianze scritte, qualunque cosa fosse stata detta a riguardo. Durante questa fase di ricerca ho scoperto

che c'erano circa un centinaio di sopravvissuti ai campi di Jiabiangou e Mingshui e ho deciso di intervistarli. È un lavoro che ho svolto completamente da solo, attraversando la Cina per tre anni, durante i quali ho anche girato *Fengming, a Chinese Memoir*. Si è trattato di un periodo molto faticoso, sfiibrante: a volte gli indirizzi che avevo in mano non erano più attuali, altre volte sapevo in che strada abitavano le persone ma non il numero civico esatto. Ho incontrato reazioni di ogni tipo: ognuno dei superstiti aveva una maniera differente di analizzare quanto era successo e di rapportarsi a me e al mio lavoro. Mi sono trovato spesso di fronte a persone che non parlavano facilmente o che non volevano raccontare tutto. Altre volte questi incontri si rivelavano faticosi da gestire emotivamente. Ricordo che in un'occasione ho viaggiato dal Lanzhou allo Shaanxi per conoscere un uomo e quando sono arrivato ho scoperto che era in fin di vita, in uno stato confusionale. È morto la notte seguente. Sono tornato lì per il suo funerale e ho trovato il fratello, anche lui un sopravvissuto del campo. Mi sentivo spesso depresso e stremato, ma la composizione di questi materiali mi ha permesso di realizzare un adattamento migliore, arricchendo lo spunto offerto dal libro. È stato grazie alle loro testimonianze che sono riuscito a penetrare in quel mondo e in quella storia.

Uno dei momenti più intensi del film è quando un anziano prigioniero detta una lettera destinata al fratello.

Tra le tante persone che ho incontrato nel corso delle mie ricerche c'era il figlio di un uomo che non era sopravvissuto nei campi. Aveva conservato tutte le lettere che il padre gli aveva spedito e mi ha mostrato l'ultima, scritta poco prima di morire. È stato in quel momento, mentre la leggeva, che ho capito come sarebbe dovuto essere il film. Era davvero incredibile come pur essendo una lettera vecchia di cinquant'anni sembrasse scritta oggi. Per questo ho insistito che venisse inserita.

Alla base di The Ditch c'è una ricostruzione molto accurata e al contempo vibrante della realtà: quasi come se il passato trasudasse dagli spazi e dai corpi. La location che ha scelto di utilizzare è quella in cui sono realmente accaduti i fatti? Qualcuno dei testimoni che ha incontrato ha poi scelto di prendere parte al film?

La location è praticamente identica a quella d'origine, ma è situata a meno di duecento chilometri di distanza, tra il Gansu e la Mongolia, nel deserto del Gobi. Il sito originale oggi è occupato da insediamenti di gente che si è spostata da altre parti della Cina, per cui è stato impossibile recuperare o ricreare il vecchio campo. Per il resto, gli unici dettagli che non corrispondono esattamente riguardano la fossa: quella vera era un metro più profonda ed era anche più ampia.

Quanto ai testimoni, Li Xiangnian, che nei titoli di testa è accreditato come "special guest appearance" e nel film è l'uomo che mangia le bacche che gonfiano lo stomaco, è un sopravvissuto del campo di Jiabiangou, dal quale è riuscito a scappare per ben tre volte. Ritenevo fondamentale avere accanto qualcuno che avesse vissuto in prima persona questa vicenda.

Il film inizia descrivendo le condizioni estreme in cui vivono queste persone, ma con il passare del tempo capiamo che l'intento è mostrare come moriranno uno dopo l'altro. Era qualcosa che aveva in mente fin dall'inizio o si è trovato a poter raccontare soltanto questa parte della storia?

Il periodo raccontato dal libro in realtà copriva tre anni, dalla fine del 1957 all'inizio del 1961, ma il budget che avevamo a disposizione non ci permetteva di filmare tutto. Dal momento in cui abbiamo lavorato al primo trattamento ci siamo trovati a prendere una decisione riguardo a quello che avremmo voluto girare e io ho scelto di concentrarmi sugli ultimi tre mesi della vicenda. Non intendevo essere esaustivo o didattico, preferivo piuttosto mantenere l'unità di tempo e di spazio:

quei tre mesi contenevano abbastanza eventi da rappresentare l'intero periodo. Le riprese non sono state facili, perché abbiamo girato per 75 giorni tra l'ottobre del 2008 e il gennaio del 2009 in condizioni atmosferiche molto dure, con temperature tra i meno 15 e i meno 20 gradi. Il vantaggio era poter lavorare in un'area molto aperta e desertica, mai abitata, che avrebbe dato al film una potente connotazione visiva. Inoltre ero consapevole che non saremmo stati disturbati perché a nessuno interessava quella zona.

È una donna a fornire l'unico barlume di speranza e umanità ai prigionieri del campo. Anche il suo personaggio è ispirato alle testimonianze reali e ai documenti che possedeva?

Come ho detto, delle diciannove storie presenti nel libro ne ho scelte tre e una è proprio quella della donna. Ma molte delle persone che ho intervistato mi hanno raccontato storie simili. In tanti hanno perso genitori e parenti in quei campi. E questa donna è esistita veramente, così come suo marito.

La maniera in cui è vestita potrebbe farla sembrare una nostra contemporanea. Vedendola, la sensazione è di essere chiamati in causa in prima persona riguardo a quello che è successo. Non penso sia un caso che proprio attraverso lei arriviamo ai morti e per la prima volta vediamo anche le loro tombe.

No, non è un caso. Ma prima di tutto va specificata una cosa: i detenuti del campo non erano prigionieri, non erano criminali, e il luogo non era un penitenziario o un campo correzionale, era un campo di rieducazione, un'istituzione differente, ecco perché indossano vestiti vecchi e logori ma non divise da detenuti. È una distinzione sottile ma fondamentale. Per quanto riguarda i vestiti indossati dalla donna e il contrasto tra i suoi abiti e quelli degli altri, i suoi sono stati disegnati dal nostro costumista e, ovviamente, sono basati sugli abiti indossati dalla gente a Shanghai alla fine degli anni cinquanta. Inoltre è

una dottoressa, appartiene alla classe media, quindi vestiva meglio della maggior parte dei cinesi dell'epoca e forse anche per questo sembra più moderna.

Per quanto riguarda l'altra domanda: ribadisco che la sceneggiatura è basata sulle testimonianze raccolte, dunque la scelta si limita a riflettere quanto è realmente successo. Non volevo girare un film sulla storia, volevo che desse l'idea di qualcosa che fosse ancora "in divenire". Io, come molti spettatori che hanno visto e vedranno il film, sono nato dopo gli eventi narrati ma molti sopravvissuti sono ancora in vita, e in qualche modo continuano a vivere quello che è accaduto loro. C'è una sorta di continuità in tutto ciò, è come se nella loro prospettiva temporale si trattasse ancora di un oggi. Ecco perché ci tenevo a dare l'impressione di qualcosa che stava accadendo nel presente e non distante nel tempo.

Alla fine del film lei poteva scegliere di seguire le persone che erano uscite dalla "fossa" – anche se, come avverte uno dei dirigenti del campo, fuori li aspettava un destino ancora peggiore –, decide invece di restare con chi rimane. Che l'uomo sia condannato alla prigionia è una sua convinzione esistenziale?

In realtà le persone che hanno lasciato il campo hanno vissuto una vita molto difficile fino, diciamo, al 1978. Così, forse, la fine del film rappresenta l'idea che la loro vita continuerà a essere molto dura per lungo tempo, ma non volevo inventare nessuna conclusione fittizia: il finale che ho scelto corrisponde esattamente alla mia documentazione.

Il film è una coproduzione franco-belga: quali parti della lavorazione si sono svolte in Francia? E quali differenze nel processo produttivo ha potuto riscontrare confrontandosi con il loro sistema?

Il materiale che avevo al termine delle riprese era considerevole: 161 cassette, più di 130 ore di girato, già duplicato e spedito in Francia. Dal febbraio all'agosto del 2009 ho lasciato

che il materiale sedimentasse. Vivevo in un sobborgo di Parigi, lontano dalla mia terra, e continuavo a guardare e riguardare i filmati, allo stesso tempo penetrando sempre di più nelle immagini ma anche mettendo una certa distanza tra me ed esse. Mi interrogavo sulla loro rilevanza, sulla loro giustezza e sul loro potere, ma anche su quanto di reale vi fosse. Era un film così importante per me che ritenevo necessario svolgere tutte queste riflessioni in solitudine.

Al termine di questo processo sono arrivato a un montaggio grezzo di circa quattro ore, ma sentivo che era giunto il momento di entrare in una nuova fase: era necessario condividere il film con qualcun altro. In Cina il montatore è sostanzialmente un esecutore delle volontà del regista ma sapevo che in Francia, e più in generale in Europa, non era così: è un collaboratore attivo nel processo creativo. Ciò mi impensieriva ma, d'altro canto, era proprio quello che desideravo. Al termine del lavoro svolto con Marie-Hélène Dozo il film durava due ore e dieci e sapevo che non saremmo potuti andare oltre senza condurlo in un'altra direzione. Marie-Hélène cominciò a lavorare a un altro progetto e anche se per diverso tempo considerai definitiva quella versione continuavo ad avere dei dubbi. In maggio le chiesi di ritornare brevemente sul montaggio insieme a me e, nonostante i costi aggiuntivi e le ulteriori complicazioni tecniche, è stata una decisione necessaria e, alla fine, corretta.

Alla base della recitazione degli attori di The Ditch c'è una sorta di straniamento teatrale. Una scelta che risultava ancora più marcata nel suo precedente corto di finzione Brutality Factory. Che cosa ricerca in quel tipo di interpretazione?

La finzione implica una drammatizzazione del reale e si intreccia ai codici del dramma classico cinese quando deve esprimere sofferenza e tragedia, per questo motivo l'attrice si spinge in un'interpretazione quasi esasperata. In *Brutality Factory*

mi ero spinto in maniera più estrema verso questa forma straniata di recitazione. Volevo rifarmi alle vecchie storie di fantasmi: purtroppo avevo pochissimo tempo per girare, per cui è stato difficile ottenere dagli attori il tipo di recitazione che avevo in mente. Si è trattato comunque di un esperimento importante: era il 2006 e già da due anni lavoravo a *The Ditch*.

Brutality Factory è un corto all'interno di un'opera collettiva prodotta in Europa. Il suo nome è accostato a quelli di Chantal Akerman, Pedro Costa e Apichatpong Weerasethakul, un segnale importante dopo il successo di West of the Tracks. Il fatto che sia uscito in sala in Francia nonostante la durata notevole e i consensi ottenuti all'estero l'hanno influenzata in qualche maniera?

I riconoscimenti mi fanno piacere ma non influenzano il mio lavoro. In genere sono completamente assorbito da ciò che faccio da non avere tempo per pensare ad altro. Ciò che fin dall'inizio mi interessa è potermi concentrare sulla relazione tra passato e presente nel mio paese. Penso sia questo il modo in cui mi sono avvicinato all'idea di *West of the Tracks*: utilizzare i binari della ferrovia come un percorso che mi conducesse indietro nel tempo.

West of the Tracks è un film-monstre sulla fine di un'epoca. Come è venuto a conoscenza del distretto di Tie Xi, un luogo così emblematico della trasformazione in corso nel suo paese?

All'epoca in cui frequentavo l'istituto di Belle Arti a Shenyang, tra il 1992 al 1995, vivevo vicino al grande stabilimento industriale di Tie Xi e avevo grande familiarità con il luogo e le persone che ci lavoravano. Avevo anche realizzato un servizio fotografico sui siti industriali in decadimento e da allora avevo pensato che sarebbe stato interessante tornarci. Mi ero reso conto di tutte le trasformazioni che avevano avuto luogo tra il 1980 e il 1990, periodo attraversato da un'enorme

mutazione sociale e dalla sua fine, e mi interessava raccontare entrambi gli aspetti. Così quando, nell'autunno del 1999, ho iniziato a lavorare sul film conoscevo già molto bene il mio soggetto. Per prima cosa ho cominciato a filmare la ferrovia, i binari che univano le varie parti del complesso industriale. Ci andavo ogni giorno e d'inverno capitava spesso che nevicasse, allora qualcuno era costretto a scendere dal treno e mettersi a spalare via la neve dai binari. È così che sono entrato in contatto con le persone: mi hanno visto lungo la ferrovia, sono venuti a parlarmi e alla fine mi hanno fatto salire sul treno.

Si è totalmente immerso in quella realtà per riuscire a raccontarla o ha sentito la necessità di allontanarsene ogni tanto?

Le riprese sono durate un anno e mezzo, fino all'estate del 2001. Mi ero trasferito lì con mia moglie. Ho girato circa trecento ore e il montaggio è durato un anno. I treni mi hanno portato dentro le fabbriche, dove ho potuto stringere rapporti con gli operai. La possibilità di usare il treno con maggiore facilità, per andare dove volevo, è stata molto utile non solo per le riprese sui vagoni ma anche per tutto quello che è venuto dopo. Per muovermi all'interno di quest'universo dovevo per forza prendere il treno. È stato molto utile per tenere unite le diverse sezioni del film. I binari conducevano dovunque: come i canali a Venezia!

Quando ho cominciato a girare in fabbrica seguivo i ritmi degli operai, li filmavo mentre lavoravano e poi quando finivano i loro turni. Ho passato molto tempo con loro e, anche se girare è diventato una parte della mia esistenza, ben più importante era vivere tra loro. A un certo punto credo che non si rendessero più conto del fatto che li stessi filmando: la mia presenza era talmente familiare, non faceva più differenza che ci fossi io con la mia videocamera o un venditore di verdure. D'altronde, gli avvenimenti esterni al film incombevano e le persone avevano l'impressione di essere risucchiate in un buco nero. Si

sentivano sole e senza aiuto. All'improvviso il film ha assunto un'altra importanza e alcuni hanno deciso di parlare per testimoniare, o anche soltanto per confidarsi. Non intervenivo in questi sfoghi, pensavo solo ad ascoltarli. Non so se ho realizzato un film politico, ma la politica fa parte della vita e io ho filmato la vita. Oggi la maggior parte delle industrie di Tie Xi sono state demolite.

Affrontare una realtà industriale così complessa avrà comportato un preciso metodo lavorativo. Con quante persone ha effettuato le riprese e con quale attrezzatura?

Ho fatto tutto da solo. Anche per quanto riguarda il suono: ho usato il microfono della videocamera. Era una Panasonic Nv-Md10000 che avevo preso a noleggino, un modello prodotto alla fine del 1993. Era la prima generazione di queste mini Dv e si trattava di uno strumento eccezionale che non mi ha causato mai nessun problema, una macchina affidabilissima e robusta.

Dal film affiora una realtà difficile, molto lontana dall'immagine della Cina fiorente. Ha avuto limitazioni o incontrato difficoltà nell'ottenere i permessi per girare nelle fabbriche?

All'inizio entravo con la mia tessera studentesca, perché la mia università era proprio lì di fianco. A un certo punto, però, il direttore dello stabilimento è venuto a sapere che stavo filmando e si è opposto. Da quel momento ho continuato a effettuare le riprese di nascosto, coltivando relazioni con i quadri intermedi e gli operai. Dal momento che giravo soprattutto in luoghi nei quali gli operai riposavano e stavano tra di loro privatamente, non avevo grandi problemi, perché si trattava di posti in cui i quadri superiori non andavano mai.

Il film è diviso in tre parti: la situazione di declino dei diversi stabilimenti industriali presenti a Tie Xi, la vita privata degli operai e delle loro famiglie costretti a fare i conti con lo sfratto immi-

nente, l'esistenza del vecchio Du a bordo dei treni che attraversano il distretto ormai fatiscente. Sono tre aspetti che contribuiscono a formare la complessità della vicenda che ha raccontato. Ha delineato questa tripartizione durante le riprese o solo in fase di montaggio?

Avevo previsto fin dall'inizio che il film avesse determinati contenuti e toccasse quelle tre aree tematiche ma non pensavo di dividerlo in sezioni distinte, intendevo farne un corpus unico. Alla fine del primo montaggio, che durava cinque ore, mi sono reso conto che ognuna delle tre sezioni era indipendente, con un linguaggio proprio e contenuti autonomi. In parte è stato anche il modo in cui hanno interagito le altre persone, i "personaggi" del film, a suggerire una tripartizione.

Trovandosi con una mole così vasta di materiale girato, in che modo ha affrontato il montaggio?

Ho montato il film in vhs, duplicando i filmati originali e annotando volta per volta le singole scene e le loro caratteristiche. Avevo bene in mente quali scene tenere ma il vero problema era di ordine estetico: non sapevo dove tagliare. Ho provato a lavorare con due montatori cinesi differenti ma non ero soddisfatto e alla fine ne ho incontrato uno inglese, Adam Kerby, che ha montato con me la prima parte del film. Una volta stabilito il principio ho potuto continuare il lavoro da solo. Il problema era trovare un buon ritmo, un equilibrio tra racconto e frammentazione. Non volevo che fosse un film troppo narrativo ma non volevo nemmeno si perdesse totalmente la traccia della storia. C'era anche un problema di ordine economico: mi servivano soldi per continuare il montaggio. Ero stato contattato da un collaboratore del festival di Berlino che mi aveva chiesto di mostrargli qualche sequenza e intendeva portare il film al festival. Sapevo che non avrei avuto tempo a sufficienza per completare il montaggio e alla fine ho deciso di inviare solo la prima delle tre parti.

Come è stato finanziato il film?

Innanzitutto da me, dalla mia famiglia e dai miei amici. In seguito ho ottenuto un finanziamento dal fondo Hubert Bals di Rotterdam che mi ha permesso di portarlo a termine.

West of the Tracks è uno dei film che ha elevato ad arte l'uso dell'immagine in digitale. Quali reali innovazioni pensa abbia portato nel cinema?

All'Accademia del cinema di Pechino avevo seguito il corso di direttore della fotografia e non avevo avuto modo di studiare l'uso di questo tipo di apparecchiatura. L'ho scoperto nel 1998, quando ho collaborato alla realizzazione di una serie di diciotto episodi per la televisione sul mondo dei liceali. Subito dopo ho lavorato a un film di finzione in 35mm e, nonostante avessi in mente di girarne uno io stesso, all'epoca non avevo soldi a sufficienza. In quell'occasione avevo avuto modo di utilizzare il digitale e mi ero trovato bene, così ho deciso di affidarmi a esso. Non solo non mi aveva mai creato problemi ma mi ha anche consentito una grande libertà. Credo che se non fossero esistite strumentazioni di questo tipo non sarei mai riuscito a fare i miei film. Tuttora utilizzo una videocamera Hdv, che in fondo non è poi così diversa dal formato mini Dv, ha solo una risoluzione maggiore. La sua maneggevolezza e praticità sono identiche alla strumentazione con cui mi sono formato. Avendo a disposizione molto tempo mi sono reso conto che non mi servivano molti soldi e che il documentario si sposava alla perfezione con questa prospettiva. Ciò che mi interessa maggiormente come artista è prima di tutto essere indipendente, non si tratta di scegliere tra documentari o film di finzione ma di raggiungere la massima prossimità possibile nei confronti della realtà.

In che modo il digitale ha contribuito a delineare il suo stile e a definire le sue scelte formali?

Al momento di girare *West of the Tracks* ho cercato di mettere da parte tutti i formalismi e credo che proprio questo abbia contribuito a donare al film un'impronta formale, un'apparenza di semplicità. Due sono le cose più importanti nel mio modo di filmare: la semplicità e il tentativo di rendere l'impressione di quanto accade, le emozioni dei personaggi filmati. È soprattutto un processo di comprensione delle cose, partire da un'idea improntata alla soggettività ma anche alla consapevolezza che si ha della vita. Una volta di fronte alla realtà una persona può mettere in discussione la propria idea iniziale. È semplice raccontare come un evento conduce a un altro, ma un vero film non dovrebbe essere fatto di un susseguirsi di avvenimenti. È molto più complesso mostrare i movimenti interiori di una persona che, certo, possono anche esprimersi attraverso avvenimenti concreti. A prescindere dalla cultura di appartenenza, ciascuno può comprendere ciò che si muove nel cuore di una persona. Non esistono barriere: tutti gli esseri umani hanno emozioni comparabili. La maniera in cui vengono espresse può differire ma la sostanza è la stessa. Non sono sensibile verso ciò che succede all'esterno, mi interessano le emozioni che gli altri suscitano in noi. È per questo che i miei film hanno bisogno di tempo e sono così lunghi, lenti. Ogni persona ci insegna qualcosa e, un po' alla volta, perdiamo consapevolezza della distanza che separa il film dalla realtà.

In un film dominato da enormi spazi lavorativi, abitativi e di percorrimto la videocamera è anche attenta a cogliere i dettagli della vita quotidiana. Che rilevanza hanno all'interno della narrazione?

I dettagli non hanno una vera e propria rilevanza narrativa, ma ritengo molto importante mostrare le piccole cose che fanno parte della quotidianità. Con il passare del tempo la gente vivrà in maniera diversa e grazie a questi dettagli potrà cono-

scere la nostra vita di tutti i giorni. Chissà, forse un giorno non esisteranno nemmeno i bollitori per il tè...

Dopo la libertà produttiva sperimentata in West of the Tracks il suo metodo d'indagine ha dovuto subire dei cambiamenti quando si è trovato a confrontarsi con i limiti del formato televisivo per Coal Money?

I committenti erano francesi e non erano presenti durante le riprese, dunque non avevano idea di che tipo di materiale stessi girando. L'hanno visto solo a cose fatte. L'unica limitazione riguardava la durata: il film doveva essere molto breve e ho dovuto lasciare fuori dal montaggio finale l'80% del materiale girato.

Nel documentario stupisce la trasparenza che è riuscito a ottenere, come nel caso della lunga trattativa per la vendita del carbone: ci sono delle scene ricostruite?

Absolutamente no, non farei mai una cosa simile, altrimenti non girerei documentari! Sono convinto che le persone che avevano acconsentito a essere filmate non avrebbero mai accettato la mia presenza in un ruolo diverso da quello di chi resta sullo sfondo e "scompare". Non ho mai messo in scena niente, comunque. Ho girato molte scene come quella e se da parte mia ci fosse stato un qualunque tipo di interferenza credo che si sarebbero rifiutati di collaborare.

Al contrario, Crude Oil gode di un'immensa libertà espressiva che l'ha portata a realizzare un film di diciassette ore sulle vie del petrolio e sulle persone che ci lavorano.

La situazione era completamente diversa: Rotterdam mi aveva commissionato un lavoro per un'esposizione di videoarte, non per la televisione o il cinema, e così mi sono sentito libero di portare avanti un progetto che non avesse alcun limite di tempo. L'ho strutturato come se avessi a disposizione tante

finestre. Se ti trovi a casa e guardi dalla finestra puoi guardare quanto vuoi quello che si svolge all'esterno, per ore o solo di sfuggita. Alla fine, la mia libertà di girare equivale a quella dello spettatore di guardare quello che ho girato. La situazione, quindi, era molto diversa fin dall'inizio.

Cosa pensa riguardo la tendenza del cinema d'autore a ricorrere a fondi artistici e gallerie per trovare finanziamenti?

Si tratta di un processo inevitabile. Molti dei miei film, di fatto, nelle sale non hanno un mercato, quindi non posso contare su case di produzione che puntino a una distribuzione cinematografica. Ciò rappresenta un limite per molti motivi, dal momento che le gallerie mettono a disposizione degli artisti piccoli budget. Per esempio, il finanziamento che ho ricevuto dalla parigina Chantal Crousel per *Man with No Name* mi ha permesso di realizzare un film molto semplice rispetto agli altri miei progetti. Il mondo dell'arte può sostenere il cinema, ma solo entro certi limiti. A ogni modo, stiamo vivendo un periodo di enorme cambiamento per il cinema, molto più vasto di quello che abbiamo attraversato negli anni novanta, quindi è normale che un artista debba diversificare anche il modo in cui lavora. Io cerco di fare film narrativi, documentari e opere di videoarte a seconda delle possibilità che mi vengono offerte, e queste strade intendo batterle tutte, perché nessuno può sapere in che direzione sta andando il cinema. Inoltre la ritengo una sperimentazione vantaggiosa, ci sono molte maniere di narrare per immagini.

Si sente più affine all'ambiente artistico o cinematografico?

Effettivamente conosco alcuni autori di documentari, ma non sono le persone che frequento di più. Ho molto più a che fare con artisti, scrittori, sociologi, persone di una certa età che studiano la storia della Cina o giornalisti che si occupano di critica sociale.

Fengming, a Chinese Memoir *sintetizza al meglio il suo interesse per la storia della Cina e sposa una forma artistica capace di mettere in connessione il mondo dell'arte contemporanea e quello del grande cinema...*

L'idea di realizzare *Fengming* è nata mentre facevo le interviste per *The Ditch* e su incitazione del Kunsten Festival des Arts di Bruxelles, che mi aveva invitato a presentare un'opera. Scelsi una tra le tante storie raccolte e, pur continuando a portare avanti il lavoro di preparazione per il film di finzione, girai questo documentario. Conoscevo He Fengming già da un anno e sentivo di avere con lei un rapporto particolare. Sapevo che non avrei potuto utilizzare la sua storia per *The Ditch* e allo stesso tempo non volevo perdere il suo racconto.

Alla base del film c'è una totale empatia nei confronti dell'intervistata: un attaccamento verso l'umanità, soprattutto quella che ha superato o sta superando dei momenti estremi. Come si pone di fronte alle persone che incontra?

Ho avuto da subito la sensazione di comprendere molto bene questa persona, e sentivo che lo stesso avveniva anche per lei. Il rapporto di fiducia che si è venuto a creare durante i nostri primi incontri continua ancora oggi e si è trasformato in un sentimento di profonda amicizia. Quando lavoro a un documentario faccio la conoscenza di molte persone e i rapporti che stabilisco con ciascuno dipendono dalle situazioni, ma in generale cerco relazioni forti, comprensione reciproca, anche a rischio di incorrere in momenti tristi e di imbarazzo. Credo sia necessario avere fiducia nei confronti dell'uomo e, in generale, dell'umanità. I miei film non avrebbero senso se non possedessi questo senso di fiducia.

Come è venuta l'idea di non apportare tagli all'intervista e lasciare una quasi totale fissità dell'inquadratura?

La cosa non era pianificata in partenza. L'opera era stata

commissionata come un video d'arte e in principio ne ho realizzata una versione della durata di due ore, come mi era stato richiesto, ma poi l'ho estesa a tre perché non ne ero soddisfatto. La scelta del piano fisso è dovuta al fatto che avevo in mente una destinazione installativa e non cinematografica, o forse, più semplicemente, perché avevo a mia disposizione pochissimo tempo per realizzarlo.

Due cineasti europei, i fratelli Dardenne, dicono che nella società contemporanea l'uomo manifesta la parte più profonda di sé solo quando è posto in situazioni estreme. Condividi questa affermazione?

Non credo che le persone si rivelino al meglio o possano essere conosciute più a fondo solo nei momenti di tensione estrema. Ritengo che ciò accada anche nella vita quotidiana, nelle situazioni più comuni. Il modo in cui gli uomini superano i momenti difficili dipende molto dal carattere di ciascuno, così come la percezione della difficoltà, che cambia da persona a persona.

Eppure i personaggi dei suoi film si trovano in condizioni estreme...

In realtà io racconto la loro normalità, la quotidianità, anche se può sembrare che stiano facendo fronte a problemi molto difficili. Il modo in cui li affrontano coincide con la maniera in cui sono tutti i giorni. A prescindere da come hanno vissuto fino a quel momento, non è facile prevedere in che modo si comporteranno in situazioni estreme: alcune persone sono ottime nella vita quotidiana e tirano fuori il peggio di sé nei momenti di difficoltà, altre possono essere scostanti normalmente ma rivelarsi di grande valore nel momento del bisogno. In ogni caso non mi pongo il problema di valutare se le persone che filmo sono buone o cattive, ho fiducia nell'umanità e non credo di avere il diritto di giudicare. La mia videocamera cerca solo

di essere il più rispettosa possibile nel ritrarle e di filmare la realtà in maniera equanime. Anche perché quello che sono in grado di raccontare della loro vita è un segmento talmente piccolo che difficilmente potrà servire a comprendere tutta la complessità dell'individuo o a dirmi che tipo di persona ho davanti e se nella vita si è comportata bene o male. Credo, inoltre, che la differenza tra il bene e il male, nelle persone, sia spesso impossibile da cogliere con precisione. La mia videocamera è uno strumento neutro: apre la sua lente sulla gente e raccoglie tutto ciò che ha da dare.

La sua Cina è isolata e solitaria. Si tratta di un suo personale percorso di ricerca all'interno di un paese solitamente conosciuto per un altro tipo di paesaggio geografico e umano? Perché predilige l'entroterra? Come ha trovato, per esempio, il paesino di cui racconta la quotidianità in Happy Valley?

La ragione per cui racconto la Cina dell'entroterra e in particolare quella del nord-ovest è semplicemente perché si tratta dei luoghi in cui sono cresciuto. Ho studiato nel nord-est, in Manciuria, ed è lì che poi ho girato *West of the Tracks*. In Cina ci sono due grandi culture nazionali, una nata lungo il Fiume Giallo e una lungo lo Yangzi. Io sono figlio della cultura settentrionale, quindi le mie preoccupazioni e le mie sensibilità sono sicuramente plasmate anche dalla mia esperienza di vita in questa parte della Cina. Percepisco in maniera molto netta la mia appartenenza al nord-ovest: si tratta di un territorio vastissimo, denso di storie, ed è quello che conosco meglio.

L'unica cosa che ho girato al sud-ovest, nello Yunnan, è proprio *Happy Valley*. Avevo conosciuto l'autore di un racconto che parlava di questo luogo e la vicenda mi aveva toccato molto, perché era morto giovane. Ho girato il film nella casa in cui era vissuto e le persone che vi compaiono sono i suoi parenti.

La memoria è al centro della sua riflessione artistica: quale pericolo corre la società cinese contemporanea nel crescere senza una dovuta riflessione sul passato?

In Cina ci sono due atteggiamenti diversi nei confronti del passato e hanno a che fare con l'esperienza delle persone: da un lato ci sono gli anziani per i quali il periodo della formazione della Cina moderna, cioè i decenni tra il 1950 e il 1970, ha rappresentato il momento più vitale della loro esistenza, ma è stato caratterizzato da talmente tanta sofferenza che non ne parlano molto volentieri. Coloro che hanno meno di settant'anni, invece, erano molto giovani all'epoca del maoismo e anche se intuivano ciò che succedeva, ne potevano avere soltanto una vaga idea. Per loro pesano più gli anni tra gli ottanta e i novanta, in cui hanno potuto studiare, lavorare e inventarsi delle vite diverse rispetto a quelle delle generazioni precedenti.

La cesura tra questi due periodi è stata talmente forte che, tutto ciò che è venuto prima rappresenta oggi un territorio in cui nessuno ha voglia di addentrarsi. Questo è il problema: le persone che hanno l'età per raccontare quel periodo non sempre ne vogliono parlare e il modo in cui lo comprendono è limitato dal fatto che all'epoca erano ancora troppo giovani, mentre quelli che l'hanno vissuto consapevolmente oggi hanno più di settant'anni e, per altri motivi, nemmeno loro sono disposti a parlarne. C'è poi una seconda fascia d'età, quella giovanile, che spesso non ha la possibilità concreta di confrontarsi con quella storia, di trovare materiale che la racconti, oppure se ne ha la possibilità, non ha tempo di leggerla. Come se non bastasse, l'educazione scolastica non ha mai posto l'accento sullo studio di quel periodo.

Che cosa comporta questo tipo di rimozione?

Il fatto è che la generazione che ha più potere in Cina, quella di chi oggi ha tra i cinquanta e i sessant'anni, non ha il tempo, le risorse e forse nemmeno il desiderio di guardare al

passato. Per molte ragioni: in parte perché il fatto di vivere in una società come quella cinese, che cambia molto velocemente, sottopone le persone a una pressione fortissima e non si ha voglia di pensare al passato e ragionare su di esso. È qualcosa che costa fatica e le persone cercano di concentrarsi sul presente, di parlare di ciò che ha a che fare con l'attualità o, al limite, con il futuro. Ciò comporta, naturalmente, tutta una serie di pericoli: in questo modo le persone si abituano a non fare mai i conti con se stesse, perché occuparsi del passato, anche semplicemente ricordarlo, significa occuparsi della propria vita. Fare i conti con ciò che è stato, a livello individuale, significa fare i conti con la propria natura di esseri umani, implica la necessità di un atteggiamento onesto e consapevole nel guardare a se stessi. Essere disabituati a fare questo tipo di ragionamento rappresenta sicuramente un problema per la nostra società, rende le persone più propense all'irrazionalità. La mia generazione, per esempio, è abbastanza ignorante riguardo la rivoluzione culturale e, più in generale, la storia cinese. Io, come tanti altri, non ho mai ricevuto un'educazione approfondita sulla cultura tradizionale e soffro di un complesso di inferiorità nei confronti di chi l'ha avuta. Ritengo che la mia generazione non possa veramente ambire a elevarsi proprio a causa di questa lacuna.

Nei suoi film è spesso evidente la sua presenza, un uomo che sta entrando nelle vite delle persone che sceglie di filmare: in West of the Tracks c'è la sua ombra, in Man with No Name gli sguardi in camera dell'anziano protagonista la chiamano in causa, in Happy Valley le bambine orfane la supplicano di restare. Quale pensa possa essere il valore aggiunto della sua traccia nel film? Perché sceglie di non escluderla in sede di montaggio?

Non è una cosa che ho mai fatto consapevolmente. È un risultato non voluto, che non ho mai neppure cercato.

I suoi film conferiscono una grande importanza al mezzo cinema: pensa possa ancora rivestire un ruolo di rilievo all'interno della nostra società?

Dovremmo sempre chiederci qual è il futuro del cinema! Al suo interno la commercializzazione ha ormai raggiunto un peso predominante e ne sta talmente alterando la struttura narrativa che il cinema non riesce più a raccontare la realtà e la vita degli esseri umani. Credo sia per questo che l'attenzione intorno alla forma documentario sia in aumento: le persone vi si riconoscono, mentre fanno sempre più fatica a ritrovarsi in ciò che vedono sul grande schermo. Questo è un problema con il quale prima o poi si dovrà fare i conti, perché se la relazione tra cinema e realtà si fa così labile il cinema ne risentirà senz'altro.

Cosa ne pensa del fatto che i suoi film siano poco visti in Cina?

È una questione che non mi pongo. Penso che i miei film debbano esistere come espressione della mia creatività, anche se in Cina magari circoleranno solo in dvd nell'ambiente artistico grazie agli amici. La distribuzione nel mio paese è molto difficile ma non lo sento più come un limite: dal momento che un film esiste, lo si può vedere. Il mio unico obiettivo è avere la possibilità di realizzarne.

(L'intervista è stata realizzata in occasione della presentazione di *The Ditch* alla 67° Mostra d'arte cinematografica di Venezia, con la collaborazione di Alessandro Stellino.)

interventi



Storie dal margine del presente

La Cina contemporanea nei documentari di Wang Bing

Daniele Cologna

Il primo incontro con la Cina di Wang Bing avviene nei meandri di un grande impianto industriale in corso di dismissione, nel “distretto a ovest della ferrovia” – da questo toponimo è tratto il titolo del documentario *Tie Xi Qu: West of the Tracks* – della città di Shenyang, capoluogo della regione del Liaoning, nel nord-est della Cina. E la Cina settentrionale non l’abbandoneremo più, se non per una rapida puntata sulle terre alte dello Yunnan, nel sud-ovest cinese, dove è girato il breve documentario *Happy Valley*. Il “paesaggio”, nelle opere di Wang Bing, è essenzialmente di un’antropizzata desolazione: ambienti claustrofobici, come l’interno di fabbriche, condomini, grotte; oppure scarni e rarefatti, come i paesaggi screpolati dagli elementi degli altopiani del Gansu e dello Shaanxi, dove i depositi eolici delle sabbie del Gobi nell’arco di milioni di anni hanno ricoperto la crosta terrestre di uno spesso strato di terra gialla e secca, il *loess*, che soltanto l’incessante lavoro dell’uomo rende fertile. Siamo al tempo stesso al cuore e alla periferia

dell'anima della Cina. La civiltà cinese, infatti, è nata nelle pianure centrali del nord-ovest, o quantomeno lì si è sviluppata una delle sue trame principali, quella che ha portato all'invenzione della scrittura e alla fondazione dell'impero. Ma lo Shaanxi di *Man with No Name*, il Gansu di *Fengming, a Chinese Memoir* e del suo primo film narrativo, *The Ditch*, la Mongolia interna di *Crude Oil*, i bacini carboniferi della Cina settentrionale raccontati in *Coal Money*, il nord-est della "cintura della ruggine", gli immensi e ormai perlopiù fatiscenti impianti industriali ed estrattivi dell'antica Manciuuria, sono anche un'immensa periferia dello sviluppo cinese, un entroterra lontano, in tutti i sensi, dalle scintillanti metropoli della costa, quelli della "Cina del miracolo".

Si tratta di una scelta precisa e consapevole di un autore che, in *questa* Cina, trova il materiale narrativo per una riflessione sulla condizione umana contemporanea e sulla sua particolare declinazione cinese. L'ambientazione è cornice, al centro ci sono persone che impariamo a conoscere da vicino: la videocamera di Wang Bing ci costringe in uno spazio intimo, una prossimità che – si capisce bene – solo un paziente, umile e partecipe lavoro di costruzione del contatto e della fiducia con il proprio soggetto ha reso possibile e riproducibile sullo schermo. I cinesi raccontati da Wang Bing sono esseri umani le cui vite finiscono col riguardarci da vicino, non sono soggetti distanti, le loro storie non ci sono estranee. È una Cina che si sottrae a ogni esotismo: lo sguardo dell'autore non ammette alcuna sovrapposizione di interpretazioni o narrazioni ulteriori a quelle che i suoi soggetti rendono accessibili allo spettatore, in presa diretta. Questa etnografia radicale che affida la propria forza espressiva alla descrizione ci suggerisce che per la comprensione del presente non solo la cornice interpretativa tipiche dei *grand récit*, le "grandi narrazioni" filosofico-ideologiche della modernità, non sono più possibili, ma sono inevitabilmente destinate a creare fraintendimenti, a costruire stereo-

tipi fuorvianti. Descrivere, nel modo più intenso, fitto, attento possibile, la persona umana nel suo ambiente di vita è importante: queste *petites histoires* non sono piccole affatto. Wang Bing è forse oggi il più estremo fautore di una cinematografia della testimonianza. Nessuna analisi, nessuna considerazione a priori o a posteriori, può trascendere questo imperativo gnoseologico fondamentale. Forse proprio in virtù di ciò il suo cinema può oggi veicolare una comprensione della contemporaneità cinese più immediata e partecipe di quello di qualsiasi altro autore. Non per la completezza della sua visione, ma piuttosto per la sua intensità.

Nelle viscere dell'immenso carapace industriale di *West of the Tracks*, lo spettatore è testimone diretto di una metamorfosi profonda della società cinese contemporanea, il graduale smantellamento di quanto resta della gigantesca infrastruttura fisica e sociale dell'industria pesante di marca sovietico-maoista. A partire dalla prima metà degli anni novanta, milioni di operai delle regioni del nord-est sono stati "declassati", costretti a lasciare il loro posto di lavoro in cambio di una liquidazione o di una sorta di "cassa integrazione" che permetta loro di percepire una piccola frazione del proprio stipendio per un certo numero di anni. I mega-impianti che fino a quel momento avevano definito intimamente la loro identità lavorativa e personale vennero progressivamente smantellati, rottamati o venduti pezzo per pezzo a imprenditori che ne utilizzavano gli ambienti e parte dei macchinari per altre produzioni, più competitive sui mercati globali. La chiusura di questi impianti è stata procrastinata a lungo dalla dirigenza politica cinese, che temeva le ripercussioni sociali dell'improvvisa messa in mobilità di una vasta componente della forza lavoro cinese. E non una componente qualsiasi: l'aristocrazia operaia della Cina maoista, lavoratori avvezzi alla "ciotola di riso di ferro", occupati a vita, meglio tutelati e retribuiti di quelli del resto del paese. In queste fabbriche i turni erano certo pesanti, ma le condizioni

di vita e di lavoro, le garanzie sociali disponibili tendenzialmente migliori di quelle vigenti negli opifici delle zone aperte agli investimenti diretti esteri, dove si concentra la produzione per l'esportazione al servizio delle grandi multinazionali del pianeta. Si trattava, però – e le cose stanno ancora ampiamente in questi termini –, di fabbriche in perdita da decenni, mostri rugginosi dai macchinari intrisi del sudore di maestranze sovradimensionate, precariamente mantenuti in vita da prestiti statali talmente ingenti da configurare una crisi fiscale e bancaria di proporzioni catastrofiche. Quando finalmente il governo di Jiang Zheming decide di muoversi, lo fa per scongiurare il collasso economico del paese, e con la consapevolezza che i contraccolpi sociali saranno vastissimi. Per compensare i licenziamenti di massa si investe robustamente nelle infrastrutture dei trasporti, dell'industria e dei principali centri urbani del nord-est, allo scopo di innescare anche in queste regioni il fermento del terziario e dell'industria leggera che più a sud sta generando decine di milioni di posti di lavoro ogni anno.

West of the Tracks racconta come questa transizione viene vissuta dagli operai stessi: in sequenze ipnotiche, che conducono lo sguardo dello spettatore all'interno di altoforni, fabbriche di cavi e forge di lastre metalliche, lungo le rotaie che formano il sistema circolatorio dell'impianto, si comprende quanto la forma-fabbrica, l'insieme di pratiche, gesti, spazi che la contraddistinguono, sia elemento costitutivo dell'identità delle persone che vi lavorano. La ferita profonda che tale transizione comporta non abbisogna di alcun commento, è scritta nei volti e nei corpi degli operai, nelle scelte che sono costretti a compiere per sopravvivere, nello smarrimento che traspare dalle loro conversazioni. Come sempre succede nei documentari di Wang Bing, l'effetto dell'insistita e straniante permanenza nel quotidiano dei soggetti narrati è toccante e ineludibile: queste persone, queste vicende, ci riguardano. La distanza culturale, linguistica, politica, geografica si annulla.

L'esperienza di *West of the Tracks* prelude a esperimenti ancora più radicali, come le quattordici ore di riprese raccolte nell'installazione *Crude Oil*, che permette di immergersi nella realtà quotidiana del lavoro all'interno di un impianto petrolifero nelle steppe della Mongolia interna, o la durissima realtà dei contadini poveri di una piccola comunità montana dello Yunnan raccontata in *Happy Valley*. Il racconto di una trattativa per la vendita di una partita di carbone di scarsa qualità, in *Coal Money*, offre un controcanto di inaspettato impatto emotivo alla dominante narrazione sull'effervescenza commerciale dell'economia "socialista di mercato" cinese. L'arte d'arrangiarsi, la necessità di ricorrere a truffe o raggiri per sbarcare il lunario, l'importanza della contrattazione e i modi con cui si contiene il conflitto attraverso una contrattazione serrata, sono ingredienti base della resilienza spicciola di ogni giorno. Anche in questo caso, quella a cui assistiamo è una piccola storia al margine geografico ed economico della dinamo cinese. Ma è davvero solo una storia cinese? L'asservimento dei più fragili agli imperativi del profitto, alla sua grammatica della necessità e dell'indifferenza, è solo "cosa loro"? O assistiamo piuttosto a qualcosa che ha valore di metafora, che parla di una questione più vasta e pervasiva?

Il candore con cui Wang Bing rivendica ed esercita il proprio diritto/dovere al racconto nudo, quasi ostentatamente senza filtri, di vissuti e situazioni apparentemente marginali, di cui coglie non solo la rilevanza per la storia del proprio paese, ma anche l'universalità che esprimono rispetto alla condizione umana contemporanea, non è sempre compreso da chi in patria ha visto i suoi lavori. Nella sempre più densa e partecipata blogosfera cinese, per esempio, se non mancano testimonianze dell'impatto emotivo che i suoi film producono nel pubblico cinese, sono pure frequenti le riserve nei confronti della circolazione di queste opere all'estero. Almeno fin dai tempi della seconda Guerra dell'oppio (1856-1860), quando nella consa-

pevolezza degli intellettuali e dei politici dell'epoca si fece strada la drammatica impreparazione cinese rispetto all'aggressività non soltanto economica e militare, ma anche culturale dell'Occidente, in Cina vi è una diffusa e acuta suscettibilità rispetto allo sguardo dello straniero (occidentale) sulla realtà cinese, tendenzialmente percepito come censorio e, spesso, saccente e autocompiaciuto. Si tratta di un atteggiamento di gelosa autodifesa che negli ultimi vent'anni è anche stato stimolato e nutrito scientemente dalla leadership politica cinese e dalla sua macchina propagandistica che, attorno alla sindrome persecutoria della Cina vittima dell'arroganza politica e culturale dell'Occidente, e al ruolo del Pcc come artefice e custode della sovranità cinese, ha costruito una ritrovata legittimità dopo che il proprio capitale culturale storico – il retaggio marxista-leninista-maoista e rivoluzionario – aveva ormai esaurito largamente la sua spendibilità ideologica. Ma questa preoccupazione per un'immagine della Cina troppo facilmente riconducibile a stereotipi di arretratezza, povertà, disagio sociale, a una Cina fragile, la si riscontra facilmente attraverso l'intero spettro dei diversi ceti sociali, quasi fosse una sorta di proiezione inconscia del riserbo nei confronti del proprio privato e dell'attenzione data a una positiva immagine pubblica, ovvero dell'importanza che nella socialità degli individui è attribuita alla "faccia".

Le amare considerazioni di un blogger cinese a proposito di *Man with No Name* sono emblematiche in proposito: "A che scopo esporre queste immagini agli occhi degli stranieri? Oltre a riempirsi la bocca con sermoni moralisti per fare l'ennesima critica sui diritti umani nel Celeste Impero, il loro riflesso condizionato alla commozione li porterà a prendersi ancora più sul serio... con la solita indignata sufficienza venata di disprezzo". In Occidente, si dice, non capiranno: vedranno in questi documentari l'ennesima denuncia, o addirittura la prova, di quanto lo splendore della nuova Cina sia, in fondo, un bluff.

La Cina si ritroverà così ancora una volta ridotta allo stereotipo del gigante eternamente malato di dispotismo, una società autoritaria e spietata che maschera con il successo economico una miseria umana e morale crescente, la cui crudeltà è oggi resa ancora più pervasiva dalla crescente disuguaglianza economica. E questo blogger, naturalmente, ha ragione.

Wang Bing appare del tutto indifferente all'ansia per la proiezione retorica, la preservazione della dialettica sulle proprie contraddizioni all'interno di una riflessione vietata agli *outsider*, che si tratti di "non adetti ai lavori", o meramente di "non-cinesi". Il suo scopo sembra invece essere esattamente l'opposto: rivendicare la necessità di una riflessione aperta sulla contemporaneità, della quale non possiamo che essere partecipi tutti, perché tutti ne siamo toccati. La chiave di lettura più "facile", dentro e fuori la Cina, quella del film di denuncia, o della critica sociale, o della pornografia della miseria, non coglie affatto la fonte autentica della potenza narrativa dei suoi documentari, che trae forza soprattutto da quanto essi riescono a rendere partecipe lo spettatore di un'umanità resiliente il cui riverbero è planetario. Persone espulse/autosegregatesi dalla società come il protagonista di *Man with No Name* sono ormai icone – loro malgrado – della modernità globale, non hanno né luogo né bandiera. Semmai, il radicamento (letterale, poiché vive sottoterra) del protagonista nell'aspra terra gialla degli altopiani del *loess*, il paesaggio cinese rarefatto e surreale che ha eletto a proprio habitat, rendono ancora più penetrante la sua figura come metafora universale dell'alienazione, ma anche della dignità irriducibile di chi lotta in silenzio per la propria sopravvivenza ai margini del presente. Chi ha familiarità con la fascinazione della tradizione filosofico-letteraria cinese per la condizione degli eremiti e in generale delle persone avulse dalla società per scelta – personaggi eccentrici e forse un poco pazzi in fin dei conti ammirati per la loro capacità di sottrarsi completamente agli obblighi e alle meschinità della vita sociale

– riconoscerà nella sua figura gli attributi tipici che tale tradizione riserva spesso ai saggi-folli che si ritirano sulle montagne, vivono di quel che coltivano, mangiano utilizzando rametti per bacchette... Ma ogni esotismo, ogni fascinazione letteraria, anche in questo film ci è in ultimo vietata dal rigore realista dell'autore. Anche se i luoghi che fanno da sfondo alla vita del protagonista ci appaiono remoti, l'audio del documentario ci fa intuire la prossimità di una strada camionabile, mentre la grotta di questo improbabile anacoreta rurale è piena di suppellettili costituite dai rifiuti tipici di una società industriale: bottiglie e catini di plastica, tazze ricavate da gavette militari, ciotole di ceramica sbreccate, sacchetti e teli di poliestere. Quella in cui Wang Bing ci fa entrare è una vita al margine, certo, ma si tratta del *nostro* margine, di una periferia della normalità. Non è un mondo *remoto*, è il nostro mondo, il nostro tempo.

Forse l'opera più genuinamente “cinese” dell'autore, e la più toccante sul piano emotivo, più indispensabile sul piano documentaristico, è *Fengming, a Chinese Memoir*, nata dal meticoloso e lunghissimo lavoro di preparazione – attraverso incontri e interviste a centinaia di testimoni – per la realizzazione del film narrativo *The Ditch*. Significativamente dedicato “a coloro che hanno fatto la rivoluzione e a coloro che l'hanno subita” (in Cina queste definizioni indicano spesso le stesse persone), questo lavoro permette, attraverso il racconto di vita di una sola persona, una giornalista il cui marito è morto di fame e di stenti nel campo di rieducazione attraverso il lavoro di Jiabiangou nel Gansu, di rendere presente e tangibile una delle più laceranti e meno conosciute pagine della storia cinese del dopoguerra, la persecuzione dei cosiddetti “elementi di destra” o “revisionisti borghesi” che nel 1957 seguì la campagna dei Cento fiori, ovvero il movimento di libera critica della deriva burocratica negli apparati del Pcc cui Mao Zedong diede impulso per scongiurare la possibilità di una svol-

ta revisionista *à la* Khrushchev nell'ancora giovane Repubblica popolare cinese.

Se l'idea iniziale della campagna era restituire slancio e purezza alla rivoluzione, mettendo a nudo il riproporsi di centri di potere e di diseguglianze dovute alla differenza gerarchica tra cittadini e quadri di partito, la pervasività delle critiche espresse soprattutto da membri della classe intellettuale dell'epoca – peraltro in massima parte ferventi sostenitori della rivoluzione cinese – indusse Mao a chiudere precipitosamente il dibattito che egli stesso aveva suscitato, e a mettere al bando coloro che intervenendovi avevano a suo dire palesato una mentalità più borghese che proletaria. Vent'anni dopo, saranno quasi mezzo milione gli intellettuali cinesi che il Pcc riabiliterà formalmente, riconoscendo di averli accusati ingiustamente. Ma la persecuzione politica avrebbe segnato per sempre le vite dei diretti interessati e le rispettive famiglie: inviati nei campi di lavoro alla vigilia del Grande balzo in avanti, furono tra le principali vittime delle gravissime carestie del 1960-1962, quando gli effetti di politiche agrarie sconsiderate portarono alla morte per fame di milioni di persone (tra gli storici – cinesi e non – non vi è ancora accordo sul totale complessivo, ma si va da un minimo di 10 fino a un massimo di 40 milioni di vittime). E perfino per chi sopravvisse a quella tremenda stagione di “lotta di classe”, gli strascichi successivi furono pesantissimi: le persone bollate come “elementi di destra” e i loro familiari furono nuovamente obiettivo privilegiato anche delle successive campagne politiche del crepuscolo maoista, durante la Rivoluzione culturale.

Oggi le sterpaglie aride di Jiabianguo, attraversate da un'infinita e fitta trama di fossati per l'irrigazione nel tentativo di strappare terreno al deserto, sono a portata di mouse: navigando su Google Earth basta spostarsi una trentina di chilometri a nord-est della città Jiuquan, nel Gansu, per “sorvolare” migliaia di piccoli tumuli. Sono le tombe dei tremila internati

morti di fame in quegli anni, quelli di cui ci narra la voce rotta dall'emozione di He Fengming, quando racconta come riuscì a tornarci assieme al figlio maggiore per cercare la tomba del marito perduto in gioventù. Questa anziana signora che, sedendoci di fronte composta, sul divanetto del soggiorno di casa sua, in tre ore ci racconta in modo lucido e preciso la storia tragica, bellissima, dell'amore della sua vita, della sua passione rivoluzionaria e della sua infinita sofferenza, è semplicemente indimenticabile. Assieme a lei ripercorriamo una storia rimossa per trent'anni, oggi relegata al margine del discorso collettivo e dell'esperienza di vita dei cinesi nati negli anni novanta. La Cina di Wang Bing è racchiusa in storie come questa, nel ritratto di persone che nulla ha potuto davvero piegare, la cui dignità buca lo schermo, e che ogni giorno si guadagnano il diritto a essere visti, ascoltati.

Non uscire da Pechino, entra nel mondo!

Il cinema della sesta generazione

Cristina Colet

In una caotica strada di Pechino una donna con in braccio un bambino fa avanti e indietro gridando ai passanti: “Vcd! Fratello, vcd! Ho tutto quello che vuoi!”. Quando un avventore si accorge che la merce è fallata, l’abusiva non esita a scostare la giacca per proporgli la selezione “per soli adulti”. L’uomo prende tempo, sembra più interessato alle “doti naturali” della venditrice che alle ultime uscite. Pur avendo riscosso un discreto consenso all’estero e avendo partecipato al festival di Cannes nella sezione *Un Certain regard*, il film di Liu Bingjian, *Cry Woman (Ku Qi de Nüren, 2002)*, in Cina non è mai stato distribuito per motivi di censura. Si tratta di un’opera capace di offrire un valido spaccato sulla Cina contemporanea, dove basta aggirarsi per le strade delle grandi metropoli per imbattersi nelle versioni pirata delle ultime uscite in sala, fenomeno che il governo sta faticosamente cercando di arginare.

Nonostante i riconoscimenti tributati dai maggiori festival internazionali – si pensi all’assegnazione del Leone d’Oro per

Still Life di Jia Zhangke (*Sanxia Haoren*, 2007) durante la 63^a edizione della Mostra del cinema di Venezia o alle recenti vittorie del festival di Locarno con *She, a Chinese* di Guo Xiaolu (2009) e *Winter Vacation* di Li Hongqi (*Han Jia*, 2010) – i film di molti registi della sesta generazione sono stati ostacolati dalla censura, che ha negato loro l'accesso ai circuiti ufficiali relegandoli a quelli minori, frequentati dagli intellettuali, o a venire distribuiti attraverso canali non sempre legali. Famosa, a tale proposito, anche la sequenza autocelebrativa di *Unknown Pleasures* di Jia Zhangke (*Ren xiao yao*, 2002) in cui Xiao Wu domanda al protagonista se ha venduto le copie pirata di *Xiao Wu* (1997) e *Platform* (*Zhantai*, 2000), i primi due film del regista stesso.

È, dunque, legittimo interrogarsi su cosa significhi fare del cinema indipendente in un paese come la Cina, in cui per diventare regista è necessario essere diplomati all'Accademia di cinema di Pechino e dove è vietato realizzare film al di fuori dei circuiti ufficiali (statali o, se privati, comunque riconosciuti dallo stato). Si tratta prima di tutto di una sfida da vincere contro la censura. L'organismo preposto, infatti, ha spesso minato la loro creatività, in particolare quella di registi come Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai e Lou Ye, che si sono visti ritirare il permesso per effettuare le riprese o, addirittura, negare la distribuzione del film a lavoro ultimato. A Lou Ye è spettato il trattamento più duro: a causa dei contenuti del suo film *Summer Palace* (*Yihe Yuan*, 2006), ambientato nella Pechino del 1989, gli è stato imposto il divieto di girare per cinque anni, ragione per cui le sue opere sono spesso il risultato di coproduzioni con l'estero.

Quando si parla di sesta generazione si deve avere bene in mente che non vi è nulla di così chiaro. A differenza della quinta, infatti, caratterizzata da registi diplomati nel 1982, non è definita da ragioni anagrafiche né dall'anno di conseguimento del diploma, poiché i registi che vi fanno parte non sono coeta-

nei. In tal senso, la scelta del termine “sesta generazione” parrebbe la soluzione più opportuna per collocare un gruppo di cineasti della Cina post-Tian’an Men all’interno di uno spazio comune, nonostante stili eterogenei tali da produrre opere molto diverse tra loro.

A nostro avviso l’approccio migliore con la sesta generazione è quello di considerarla un grande cantiere di sperimentazione, frequentato da autori quali Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, Lou Ye, Liu Bingjian, Jia Zhangke, Wang Bing, Li Yang, Wang Chao, Guo Xiaolu. Tutti hanno alle spalle un background estremamente vario e hanno compiuto percorsi poco lineari, con esperienze che vanno dal documentario per la televisione al videoclip, fino al documentario sociale destinato al grande schermo.

Anche l’aggettivo “indipendente”, spesso associato alla loro produzione, non risulta del tutto pertinente. Se è vero che in principio molti di questi registi, freschi di diploma, si erano allontanati dai circuiti *mainstream* per realizzare i loro primi lungometraggi *low budget*, spesso contando sul supporto di sovvenzioni straniere come nel caso del fondo Hubert Bals del festival di Rotterdam per *Beijing Bastards* di Zhang Yuan (*Beijing Za zhong*, 1993) e di piccole case di produzione come il Beijing Bastards Group o lo Shu Kei’s Creative Group, va però detto che altri hanno lavorato appoggiandosi a stabilimenti statali per rientrare nella distribuzione ufficiale.

Come già era accaduto ai registi di prima generazione che indagavano la metropoli di Shanghai e i suoi incessanti mutamenti, i registi di sesta, macchina in spalla, osservano, indagano, scrutano la città, in particolare Pechino, e l’inarrestabile processo di globalizzazione che ha trasformato il paese in poco meno di un ventennio. Il passaggio da Shanghai, capitale del cinema cinese negli anni venti e trenta, a Pechino, metropoli verso la quale approdano molti dei migranti protagonisti della sesta generazione, sembra riaprire l’annoso dibattito tra le due

città in merito alla paternità del cinema nazionale. A seguito della politica di riforme adottata dal presidente Deng Xiaoping (1904-1997) a partire dagli anni ottanta, è Pechino a rappresentare meglio la trasformazione del paese.

La città appare come un grande contenitore in cui confluiscono realtà disparate: spiraglio di luce per coloro che sperano di fare fortuna – si pensi a *Le biciclette di Pechino* (*Shi qi sui de dan che*, di Wang Xiaoshuai, 2001) –, ma anche luogo di corruzione, come in *Lost in Beijing* di Li Yu (*Ping Guo*, 2007), premiato al festival di Berlino e censurato in patria a causa di alcune scene troppo esplicite.

Se registi come Zhang Yimou, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang sono i primi a conservare una memoria storica, trattando temi che li hanno toccati da vicino (la Rivoluzione culturale, la politica del Grande balzo e le loro conseguenze), i cineasti di quella che è stata definita da molti critici come la “urban generation” (poiché a differenza della quinta generazione, costretta alla rieducazione in campagna, hanno vissuto la città), spostano il campo d’azione sul presente immediato. Il risultato è una memoria liquida, sfuggente come la Cina che raccontano, in cui le immagini reali si mescolano al cinema d’animazione, in un mélange di sogno e realtà che esplora un mondo parallelo dove la città è sempre ritratta in continuo movimento e in cui il dissenso per l’inarrestabile processo di modernizzazione si esprime attraverso grattacieli fatiscenti che prendono il volo, come avviene in una celebre scena di *Still Life*. Il passato non è più rappresentabile, poiché l’eccessivo mutare degli eventi nel presente limita il campo d’indagine al “qui e ora”.

L’emarginato rappresenta il soggetto principale attraverso il quale presentare il mutamento del paese, motivo particolarmente evidente nelle prime opere di Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai e Wu Wenguang che, con i loro documentari, descrivono la Pechino post-Tian’an Men attraverso lo sguardo di artisti ed emarginati, e le loro difficili realtà. Se *Mama* di Zhang Yuan

(1990) è uno spaccato delle terribili condizioni in cui versano una madre e il figlio portatore di handicap, *The Days* di Wang Xiaoshuai (*Dongchun de rizi*, 1993) illustra il senso di smarrimento di una coppia di artisti, il cui progetto di vita naufraga insieme a quello di arricchirsi con le proprie opere, prendendo spunto dalla condizione di molti artisti cinesi e dalle difficoltà di esprimere il proprio dissenso. Il cinema proposto da questi registi tende ad annullare i confini tra realtà e finzione attraverso una tecnica mista, come emerge, per esempio, dalle interviste proposte in *Mama* alle madri di figli disabili inserite all'interno della vicenda principale, indagando i mutamenti del paese e raccontando storie di deboli che non riescono a stare al passo con i modelli imposti dalla società consumistica. Anche *Bumming in Beijing. The Last Dreamers* di Wu Wenguang (*Liulang Beijing*, 1990), girato a ridosso dei fatti di piazza Tian'an Men, è un documento estremamente significativo riguardo la delusione degli intellettuali di fronte alle scarse opportunità offerte dal paese. L'opera è percorsa da un profondo pessimismo: gli artisti protagonisti sognano di fuggire all'estero nelle vesti di gigolò per anziane donne straniere allo scopo di cercare fortuna.

Secondo quanto detto finora, l'eroe di sesta generazione è un uomo postmoderno il cui vagare senza meta, che nulla ha in comune con il *flâneur* benjaminiano, ben rappresenta la condizione di inadeguatezza costante nei confronti di un mondo che cambia troppo rapidamente. Come accade alla protagonista di *Diciassette anni* di Zhang Yuan (*Guonian huijia*, 1999) che, dopo aver trascorso il periodo del titolo in prigione torna a casa in visita premio e vaga per le strade della sua città senza riconoscere i luoghi della propria giovinezza. Il microcosmo che conosceva è cambiato così in fretta che sarebbe preferibile restare in carcere, un ambiente familiare in cui si prendono cura di lei, piuttosto che avventurarsi nell'ignoto di un paese di mutanti.

Un altro esempio lo offre il film *Xiao Wu*, in cui un “piccolo soldato” e borseggiatore (omaggio al ladro di bressoniana memoria) si sente inadatto alla società in cui vive. È una sensazione che passa attraverso il suo corpo sottile, goffo e sgraziato negli abiti occidentali troppo larghi che indossa, segno della difficoltà di un intero popolo a convertirsi a modelli che non gli appartengono. Xiao Wu è molto distante dagli eroi delle opere di epoca maoista (*yangbanxi*), ma è a suo modo rappresentativo del disagio del paese, quello della “generazione karaoke”, una generazione vuota che si esibisce su palchi fittizi per sentirsi meno ordinaria, priva di ideali e schiava della tecnologia dei cellulari, degli i-Pod e dei videogiochi. Persi davanti alla tv, i giovani mascherano i propri sentimenti sognando di essere i protagonisti di film americani, come accade al protagonista di *Unknown Pleasures* che si immedesima nel rapinatore interpretato da Tim Roth in *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino (1994) in un locale di Datong.

Gli scarsi mezzi che i registi hanno a disposizione contribuiscono ad aumentare il senso di realismo. Le riprese sporche e sgranate sottolineano una condizione precaria e instabile, così come l'uso della camera a spalla, che permette di cogliere momenti di vita reale e offre l'idea di un'immagine amatoriale che bene si accompagna al concetto del viaggio. È l'idea di *camera stylo* teorizzata dalla *nouvelle vague*, che Shen Fu, regista di seconda generazione, aveva anticipato anni prima: “La macchina da presa è come una penna [...]. Quando guardo la macchina da presa, non la vedo più come un vero strumento per le riprese; è come se fosse una penna con cui scrivere canzoni, dipingere immagini, indagare a fondo le contraddizioni dello spirito del genere umano”.¹ Una realtà cruda, spesso esaltata dalle immagini in bianco e nero, come nel caso dei già citati *Mama* o *The Days*, che non ha nulla a che vedere con il gusto estetico raffinato di molte opere di quinta generazione; un anticonformismo e una necessità di porsi al margine del sistema,

anche quello dei circuiti ufficiali, che emerge non solo dalle storie raccontate, ma anche dal modo di raccontarle e dalla messa in scena. Si produce così un senso di autenticità reso possibile dall'impiego di attori non professionisti, di cui si servirà anche Jia Zhangke. Si pensi, per esempio, al forte impatto della sequenza finale di *Xiao Wu*, quando quest'ultimo, dopo essere stato sorpreso a rubare, viene arrestato e legato a un palo in attesa che il poliziotto lo porti in prigione. Immediatamente, un crocicchio di gente gli si fa attorno incredulo, puntando il dito contro la macchina da presa che coincide con il punto di vista dello stesso Xiao Wu. Il *leitmotiv* del perdere la faccia ed essere deriso in pubblico (un *topos* molto comune in Asia e in particolare in Cina e spesso adottato dai registi di sesta generazione per accrescere il senso di marginalità dei protagonisti rispetto al resto della società), nasconde nella realtà il senso di stupore dei cittadini di Fengyang di fronte alla macchina da presa. Un atteggiamento non dissimile da quello dei primi attori improvvisati dei film dei fratelli Lumière che guardavano in macchina, è in grado di offrire un valido esempio di come nelle zone rurali la tecnologia possa essere ancora una novità.

Il senso di smarrimento è una condizione esistenziale che accomuna tutti i personaggi della sesta generazione, i migranti in modo particolare: la speranza lascia presto il posto allo sconforto quando comprendono che nemmeno la metropoli può offrire loro un futuro migliore, come accade al personaggio di Guo Liangui, protagonista di *Le biciclette di Pechino* di Wang Xiaoshuai, che impara a sue spese come anche in città si lotti per la sopravvivenza, non diversamente dalle zone rurali da cui proviene. Agli emigrati rimane solo il lusso di poter immaginare la vita dei ricchi, fantasticando su case da sogno e bagni con rivestimenti in oro e, anche in questo caso, il prezzo da pagare è comunque alto. La ragazza che Guo e l'amico spiano ha sempre l'aria triste pur vivendo in una bella casa e cambian-

dosi d'abito continuamente. Come a dire che nella grande metropoli l'infelicità colpisce chiunque.

Guo, come già Xiao Wu, ben rappresenta la condizione del migrante incapace di adeguarsi alla realtà in cui vive: la bicicletta che ottiene in comodato d'uso dal datore di lavoro, che poi gli viene rubata, è uno dei tanti esempi di come la vita in città possa essere dura, un luogo in cui si può essere privati di tutto nel giro di poco e senza che ci si possa nemmeno ribellare. Le corse di Guo in giro per la città alla ricerca della bicicletta sono indici di un senso di smarrimento, sottolineato dalla camera a mano che segue il corpo in tensione e i cui movimenti liberi richiamano il bisogno di ribellione del singolo di fronte alla legge del più forte da cui è difficile sottrarsi.

In *She, a Chinese*, invece, l'utilizzo della camera a mano descrive bene l'errare della protagonista che dalla realtà del piccolo villaggio si trasferisce dapprima in una metropoli cinese per poi approdare a Londra. La libertà e il bisogno di indipendenza che la muovono la portano a scontrarsi con gente senza scrupoli, finendo prima a fare la prostituta e poi a sposarsi con un occidentale per poter ottenere il permesso di soggiorno, realizzando che forse la libertà non è tanto da intendere in termini di potere d'acquisto, quanto nella possibilità di poter scegliere. Per coloro che vengono da piccole realtà rurali, la metropoli cinese, così come quella occidentale, sono semplici miraggi, illusioni che svaniscono quando la lotta per la sopravvivenza prende il sopravvento. I primissimi piani della protagonista descrivono un paesaggio cinese in terra straniera, un segno di identità ben distinto dietro cui si cela il bisogno di sentirsi visibile. Privi di una meta, il destino di questi personaggi è quello di errare all'infinito alla ricerca di se stessi.

Tuttavia, sarebbe erroneo pensare alla metropoli come unico luogo di indagine, poiché le opere di Wang Bing, Jia Zhangke, Li Yang e Wang Chao parlano anche della periferia, di zone industriali dismesse, di miniere e luoghi desolati, inda-

gando il difficile mondo operaio e la condizione dei migranti, combinando fiction e documentario, esplorando tanto la campagna quanto i piccoli centri urbani.

L'aspetto documentaristico traspare sempre e con esso una memoria che si lega al presente immediato, da *Umbrella* di Du Haibin (*San*, 2008), incentrato sullo spopolamento delle campagne e il rischio che le nuove generazioni perdano il contatto con le proprie radici, a *1428* (2009), che prende il nome dall'orario, le 14.28, in cui ha avuto luogo il terribile terremoto che ha distrutto molte zone della provincia del Sichuan e dal quale traspare una dura critica nei confronti delle misure adottate dal governo. Anche il recente *Karamay* di Xu Xin (2010) non risparmia le alte cariche, descrivendo l'incendio in cui sono morti centinaia di bambini durante una manifestazione governativa, grazie al cui sacrificio molti ufficiali sono riusciti a mettersi in salvo. Nonostante le forti critiche che hanno accompagnato in particolare quest'ultimo film, che evidentemente non ha trovato distribuzione in Cina, non è l'ideologia politica a muovere queste opere, ma il bisogno di registrare qualcosa che rischia di essere dimenticato e di perdersi per sempre. Ecco allora il motivo per cui Wang Bing ritrae industrie in via di dismissione, intervistando gli operai che le hanno popolate per diversi decenni e che dovranno ripiegarsi in altre mansioni, poiché quelle aree si trasformeranno in qualcosa al momento considerato più utile come un grande centro commerciale. La sorte degli operai è appesa a un filo, così come quella dei minatori ritratti attraverso l'occhio di Li Yang e Wang Chao che pur trattando la questione attraverso la finzione descrivono una realtà comune a molti cinesi, il cui senso di inquietudine traspare dagli occhi del giovane Yuan Fengming, protagonista di *Blind Shaft* di Li Yang (*Mangjing*, 2003) che, come molti altri disperati, ha lasciato la famiglia per cercare lavoro.

Una Cina piena di contraddizioni, dunque, che se nelle grandi città dà sfoggio del benessere e del consumismo sfrena-

to, non manca di realtà povere e degradate. Dalla Rivoluzione culturale dei registi di quinta generazione si passa alla Rivoluzione industriale di quelli della sesta, le cui immagini sulle fabbriche smantellate aumentano il senso di vuoto e di inquietudine di un popolo che procede verso l'ignoto. Che si tratti di fiction o di documentario il messaggio che emerge, di cui Wang Bing è il principale portavoce, è che l'inarrestabile processo di modernizzazione va contro le speranze di un popolo incapace di adeguarsi al cambiamento.

Non meno amara la considerazione di Guo Xiaolu – artista poliedrica, che ha saputo spaziare dalla letteratura al cinema, sperimentando sia il documentario che la fiction –, secondo la quale anche al di fuori della Cina non esiste il magico “mondo delle meraviglie”, per citare uno dei suoi documentari, e che il paese dovrà fare i conti con questa spinta consumistica e distruttiva che sta cancellando la propria memoria storica. Anche in questo caso il rifugio prediletto è il sogno come in *How Is Your Fish Today (Jintian de Yu Zhenmeyang*, 2006), in cui la dimensione onirica del protagonista mescola la realtà del villaggio a quella urbana che perdono così di consistenza, una probabile metafora della memoria sbiadita che il paese ha di sé.

Il risultato di tanto vagare da soli per le città, privi di un obiettivo o di un ideale comune, così come la mancanza di un senso di attaccamento verso il passato, costringe la maggior parte dei personaggi a condurre esistenze vuote, anche a causa della mancanza di luoghi in cui approdare e condividere un stato d'animo collettivo.

I personaggi si aggirano all'interno di ampi spazi ripresi per mezzo di lunghi piani sequenza che conferiscono maggiore realismo alle scene, parlano poco, non riescono a esprimere appieno quello che sentono. La sfera sentimentale è il luogo del non esserci, come traspare dalla lunga sequenza di *Platform*, costruita su una simmetria di movimenti dei personaggi volti a sottolineare il sentimento che li unisce, ma incapace di emerge-

re con le parole. Il gioco di entrate e uscite di campo dei due che cercano di comprendere l'uno i sentimenti dell'altro è propeudeutico al rapporto sfuggente che non consente loro di stare nella stessa inquadratura. L'amore si esprime attraverso i cerca-persona, che inaspettatamente squillano proprio quando non dovrebbero, e i messaggi del cellulare che intrappolano il personaggio in una dimensione parallela quasi irreali.

È proprio Jia Zhangke a offrire, quasi una decina d'anni dopo *Mama* e *The Days*, uno spaccato cosmopolita di Pechino nel suo *The World* (*Shijie*, 2004), in cui la vicenda di una giovane donna immigrata nella grande città si intreccia con quella di molti altri giovani giunti a Pechino con lo stesso scopo: trovare un lavoro e dare così una svolta alle proprie esistenze. Il luna park in cui la ragazza lavora ricrea un mondo in miniatura che si estende a tutto un quartiere di Pechino, sintomo della tendenza propria della Cina di bastare a se stessa e di rendersi autonoma dal resto del mondo. Il "piccolo mondo moderno" di Jia Zhangke è una realtà grigia in cui gli unici colori sgargianti emergono dagli abiti delle ballerine che si esibiscono negli spettacoli del luna park, rari eccessi visivi concessi per compensare il senso di vuoto esistenziale che appartiene a un'intera generazione.

La stessa protagonista indossa abiti indiani nel finale del film: seduta su un treno monorotaia chiama un amico per comunicargli che sta partendo per l'India. L'inquadratura si apre sullo spazio sottostante, dove un gruppo di soldati in divisa trasporta bomboloni d'acqua. Un movimento di macchina senza soluzione di continuità li segue fino a comprendere la piramide egizia su cui appare in sovrimpressione la scritta: "Non uscire da Pechino, entra nel mondo!". Il mondo surreale del luna park coincide con l'illusione di autosufficienza di una nazione che corre il rischio di trasformarsi in un grande baraccone che rifugge la realtà.

Note

¹ Fu Shen, *Kaimatla shi yi zhi bi*, in *Zhongguo dianying lilun wenxuan*, Wenhua Yishu chubanshe, 1992, p. 306, e in Yang Yuanying, *La seconda generazione: scelte coraggiose in un'epoca di sconvolgimenti*, in Marco Müller e Elena Pollacchi (a cura di), *Ombre elettriche. Cento anni di cinema cinese 1905-2005*, Electa, Milano 2005, p. 16.

Il corpo del lavoro

Un percorso in *West of the Tracks*

Carlo Chatrian

Dove sono diretti i treni filmati da Wang Bing? Portano al cuore di una città creata dal nulla e nel nulla destinata a scomparire, o indicano la via di una possibile fuga per uno sguardo che si faccia carico dei desideri dei personaggi? Oppure, più semplicemente, corrono lungo una larga periferia e il loro movimento rettilineo si traduce in realtà in un grande cerchio. E allora prenderli o vederli passare è tutt'uno.

I treni in *Tie Xi Qu: West of the Tracks* non arrivano mai. Talvolta si fermano, il tempo di un passaggio a livello; poi ripartono. Non sono quella promessa di un "altrove", che l'immagine matrice del film dei Lumière ha sancito irrimediabilmente; semmai il ritorno, sempre differito, di un orizzonte uniforme. *L'arrivée du train à La Ciotat* (1895) inaugurava un secolo carico di speranze, annunciava un viaggio di scoperte, crescita, progresso; dopo solo poco più di cinquant'anni i treni si sono rovesciati in veicolo dell'orrore. Nel film di Wang Bing i treni

sono immagine di un movimento che ancora non si sa dove conduce.

I treni aprono e chiudono *West of the Tracks*. Sono ciò che resta una volta che il racconto si è consumato. E viene da pensare che siano i treni ad aver trasportato quello sguardo in movimento dalla città indietro nel tempo fino ai campi di lavoro, prima evocati dal racconto di *Fengming, a Chinese Memoir*, e poi ricostruiti minuziosamente nel progetto *The Ditch*.

Veicolo del racconto e metafora del viaggio, i treni sono come gli enzimi in una cellula. Come gli enzimi non servono a nulla, se non a catalizzare delle reazioni, ovvero a farle sviluppare più rapidamente, mettendo in contatto una zona di quel organismo complesso, che è la città raccontata da Wang Bing, con uno specifico substrato. Come gli enzimi i treni non sono *consumati* dalla reazione che catalizzano: in virtù della loro posizione danno l'impressione di essere immuni dal processo di decomposizione che vede protagonisti le fabbriche (nella prima parte), le case (nella seconda), gli uomini (nella terza – anche se qui il riferimento è ovviamente un po' semplicistico).

Ma i treni sono anche un modo per parlare del cinema, dello sguardo a metà tra il meccanico e l'umano, che percorre le cose, gli spazi, il tempo. Con il loro andamento disegnano una linea che è l'immagine della vita umana. In *West of the Tracks*, quest'immagine finisce per essere una traiettoria indecifrabile: rettilinea o circolare fatica a uscire dai confini della fabbrica-città. Forse, più modestamente, i treni mettono solo a disposizione un modello che anticipa le strategie di ripresa. Soprattutto nella prima parte, Wang Bing segue senza esitazioni i percorsi dei personaggi attraverso stretti corridoi, incrocia porte che danno su altri passaggi, si ferma in stanze-stazioni che lo accolgono come si fa con un passeggero con cui si condivide un lungo viaggio. Il sistema di binari, che pervade il tessuto della città e si insinua tra gli stabilimenti delle fabbriche e le abitazioni, è descritto come una rete estremamente ramificata,

un sistema linfatico che mappa l'organismo costantemente. Le sequenze prese dai treni hanno un sapore particolare è come se descrivessero l'anatomia di un corpo, rivelandone le disfunzioni. Le fabbriche, che immaginiamo protette da muri di delimitazione, si aprono in lunghe carrellate laterali a una visione diretta, forse anche impudica. Ciò che si vede dal finestrino di un treno è diverso rispetto a ciò che appare dal suolo. Queste sequenze sono incisioni profonde nel tessuto dell'industria. Sono immagini interne, chirurgiche, soprattutto quelle notturne riprese dalla cabina di pilotaggio, con dei piani in avanzamento frontale che rendono il binario simile a un tubo digerente o a un vaso sanguigno. Proprio come si trattasse di un intervento medico a Wang Bing non interessa descrivere la geografia dei luoghi, ma dare l'idea di un percorso che si delinea dentro una rete più vasta. Occorre giungere in un luogo e lì filmare/attivare una reazione.

Prima ancora di cavalcare dei treni, Wang Bing si premura di fornire alcuni elementi relativi alla storia del luogo. Si viene così a sapere che il distretto è nato con l'industria bellica negli anni trenta e da allora non ha smesso di seguire/subire le onde della politica nazionale. Dal dominio giapponese (non è lontana Nanchino dove le baionette prodotte dalla fabbrica hanno sventrato donne e civili) all'avvicinamento con la Russia, fino alla recente crisi degli stabilimenti passando per la riconversione dopo gli esiti disastrosi della rivoluzione culturale, si delinea l'immagine di una città in movimento che, come un organismo, ha dovuto trovare il suo spazio e mutare la sua forma in rapporto alle condizioni dell'ambiente esterno. Le direttive impartite dal governo centrale (o dalla storia) non solo hanno mobilitato uomini, ma anche materie prime e prodotti realizzati. Mentre la scansione sul lungo periodo resta necessariamente in fuoricampo, il film si concentra sulla mutazione drastica avvenuta nel giro di due anni, dal 1999 al 2001. Il cambio

di millennio ha una valenza simbolica: il Novecento – l'età dell'industria pesante, del(la) ferro(via), del lavoro manuale, del corpo come strumento di lavoro, l'età del cinema – trascorre lasciando il campo a uno scenario ignoto. Prima che il film si richiuda sul suo mondo fatto di treni e paesaggi in movimento, un aeroporto allude a un'altra concezione dello spazio e del mondo.

Wang Bing, artista visivo, compone l'elogio di un'epoca e della sua creazione più bella: gli operai-cittadini. Lo fa con un film-mondo in cui le diverse matrici (estetica, storica, politica, civile, economica) espletano le funzioni degli organi di un essere vivente: nessuna è autonoma e tutte concorrono a dare vita e sostentamento al progetto. Ciò che colpisce a prima vista è l'idea di un movimento inesausto. Movimento delle persone filmate e dei macchinari presenti nelle fabbriche, movimento della videocamera che instancabilmente segue voci e corpi e movimento di una realtà che si disfa sotto i nostri occhi. Presso gli uomini della fabbrica sembra che il riposo sia letto come un segnale di resa; presso i giovani il movimento è invece il risultato di un principio d'inerzia. In un caso o nell'altro ci si muove o si dà prova di vitalità anche in quei rari istanti in cui l'azione non è richiesta. Il movimento finisce per essere introiettato anche nelle inquadrature dedicate alle prese di parola. Mentre nel documentario tradizionale queste situazioni servono a far riposare l'occhio e infatti riducono al minimo la complessità della messa in scena dello spazio, Wang Bing, pur nei limiti imposti dai luoghi reali e dalla sua sola presenza, articola lo spazio e la comunicazione – anche senza dover muovere la videocamera.

Di volta in volta sguardo e interlocutore, egli è dentro e fuori la scena, secondo un meccanismo che molto ha a che vedere con il principio brechtiano della distanziamento. Prendiamo un esempio. In *Rust*, il primo segmento del film, dopo aver definito il *modus operandi* della fabbrica come un sistema di sistole e

diastole, fatto di sessioni di lavoro cui seguono momenti di pausa, il racconto si ferma per ascoltare la testimonianza di un operaio. L'uomo descrive una giornata tipo dai ritmi impossibili: sveglia alle 5, viaggio verso il mercato generale per l'approvvigionamento degli ortaggi che la moglie provvederà a vendere nel corso della giornata, ritorno a casa, cui segue il turno lavorativo. L'inquadratura è stabile: il personaggio è ripreso a mezzo busto in leggera *contre-plongée*. Lo spazio è diviso secondo due assi: il primo da sinistra a destra definisce le posizioni dell'operaio e del suo interlocutore (il regista), il secondo dal basso verso l'alto individua dietro l'operaio altri suoi colleghi. Da una parte abbiamo la confessione-sfogo di un individuo a un altro individuo; dall'altra l'allusione a una collettività di cui l'uomo è modello. La disposizione della videocamera è più bassa del piano dello sguardo dell'operaio; così che quando l'operaio parla il suo sguardo non è rivolto in macchina. A volte, l'uomo si piega verso il basso, come a riflettere su quanto dice; ecco allora che il suo sguardo intercetta l'obiettivo. Grazie a questo semplice dispositivo Wang Bing non solo evita la frontalità di una comunicazione binaria, ma istituisce se stesso come sguardo e come persona(ggio). Questa doppia modalità, a volte vero sdoppiamento, sarà attiva per tutto il progetto. Il solo momento in cui le due entità coincidono in modo tragico è all'atto del recupero del corpo dell'operaio annegato. Di fronte alla morte la postulazione di una messa in scena finzionale cede necessariamente il passo.

West of the Tracks può essere iscritto in quel gruppo di film realizzati dai registi della sesta generazione che trattano della crisi della classe operaia. A differenza di quanto accade in *24 City* di Jia Zhangke (*Er shi si cheng ji*, 2008) o in *Once upon a time Proletarian* di Guo Xiaolu (*Women ceng jing de wuchanzhe*, 2009), qui il lavoro manuale è al centro della rappresentazione. Wang Bing decide di far partire la sua riflessione dal corpo del-

l'operaio, dalla sua presenza in un ambiente difficile, segnato da scarti eccessivi di temperature e umidità che la videocamera puntualmente registra. L'attenzione non va però al gesto tecnico, figlio di un sapere accumulato, e neppure al processo che porta alla produzione di una merce; ciò che interessa è il modo in cui l'umano abita e modifica lo spazio della fabbrica. La prospettiva di Wang Bing è profondamente umanistica, esistenziale nel senso letterale del termine. Soprattutto il primo segmento (*Rust*) si applica a definire la vita delle persone in rapporto al luogo: è come se la fabbrica fosse il teatro di una lotta tra l'umano e il meccanico.

Ciò che affascina in questa saga è la dimensione umana: il fatto che l'uomo con il suo corpo e il suo sguardo abbia la presunzione di misurarsi con degli spazi titanici, eredi di un'altra epoca e di un altro modo di considerare le cose. Questa prospettiva viene fuori anche nelle sequenze dedicate agli ambienti deserti: anche quando l'uomo ha abbandonato la fabbrica, la sua presenza vibra in negativo. Se il talento plastico di Wang Bing dà il meglio quando gioca con la luce (sublime è l'inquadratura con i fiotti di polvere che cadono dal tetto della fabbrica finalmente invasa dal sole), egli è sempre attento a raccordare i momenti estatici con un'istanza soggettiva o una presenza umana, diretta o indiretta. Esasperando la riflessione, potremmo dire che *West of the Tracks* è un film sul corpo dell'operaio. La generosità con cui il corpo (collettivo e individualizzato) si dà, è parte integrante il progetto: senza di essa il film non sarebbe stato concepibile.

Non le mani, non il volto, ma il corpo nudo segna il film. Lo spazio concesso alle docce che gli operai effettuano dopo ogni turno oltrepassa la volontà documentaria per rilevare altre intenzioni. Il corpo nudo è espressione non tanto di un'intimità violata, quanto di una contiguità tra lo spazio della vita e quello del lavoro. La nudità è anche il segno di una democratizzazione della fabbrica. Sebbene i ruoli e le gerarchie siano soven-

te espressi, la cosiddetta lotta di classe, che tanta parte ha avuto nell'immaginario cinematografico occidentale, è completamente assente. Gli operai sono nudi di fronte al lavoro, siano essi dirigenti o subalterni. Questo è quanto accade anche nella parentesi dedicata alle cure in una clinica fuori città. Si tratta del momento più singolare di tutto il film: un intermezzo falsamente bucolico, straniante e tragico, dove la dimensione esistenziale viene allo scoperto. L'apparente leggerezza di tono è dettata da un radicale cambio di luce rispetto alla penombra della fabbrica. Anche gli operai sembrano godere della pausa dal lavoro: in questa sorta di *déjeuner sur l'herbe* cinese c'è spazio per il canto, la pesca e lo scherzo. La sofferenza è però solo nascosta ed emerge infatti nel modo più drammatico e inatteso. Come si era intuito poco prima, quando nel sorriso gli operai celavano il fastidio di essere sottoposti a cure invadenti, piacere e dolore vanno congiunti nella visione poetica di Wang Bing. Qui, alla spensieratezza per quella che potrebbe sembrare una vacanza, fa da contraltare il silenzio di fronte alla morte di un loro compagno. E – se pure la clinica con il suo staff medico è a pochi passi – tocca agli operai trasportare il compagno annegato il cui corpo è avvolto in una coperta. Corpo sottratto allo sguardo che ossessionerà tutto il resto del film.

In *Remnants*, Wang Bing esce dalla fabbrica per seguire le parabole di alcune persone che vivono in città. Il tempo del lavoro è sostituito da uno stato indefinito di attesa che si traduce, nei momenti più felici, nell'erranza dei ragazzi per i viottoli della città che di lì a poco sarà smantellata. Scherzi, vagabondaggi e schermaglie d'amore riempiono le strade, mentre, dietro, cumuli di neve scura giacciono addossati alle case. Talvolta l'inquadratura si fa più larga e sullo sfondo di un cielo contrastato si disegna il reticolo dei fili elettrici. Poesie improvvisate, canzoni, dispute giovanili... Il quadro di un'umanità in minore, caro al cinema indipendente cinese, trova l'inevitabile corredo

nella parabola sentimentale tra due giovani, i cui nomi suonano all'occidentale, Bono e Nana. Wang Bing aderisce al mondo giovanile con affetto e simpatia: sceglie i suoi personaggi e cerca di seguirli, raccontando le loro (dis)avventure come farebbe un film di finzione.

Intorno il vecchio quartiere si smobilita: il tessuto di vie e abitazioni, passaggi e mercati estemporanei ha i giorni contati. L'area sarà riconvertita, le case espropriate o acquistate, gli abitanti ricollocati. Gli edifici vengono demoliti dagli stessi abitanti per raggranellare qualche soldo. Ritorna la metafora dell'organismo che ricicla se stesso per potersi rinnovare: come la pelle morta di un serpente, gli abitanti trasportano infaticabilmente le proprie cose, anche quando queste sono così ingombranti da passare a fatica attraverso le vie strette del quartiere. La città apre le sue viscere: le macerie delle case fanno tutt'uno con i banchetti in cui ogni sorta di merce è messa in vendita. Giovani speculatori fanno il giro delle case per acquistare a poco prezzo tutto il possibile. Intanto la vita continua.

L'abilità di Wang Bing sta nel saper trascorrere da una modalità descrittiva a una narrativa senza darlo a vedere. Un esempio: la videocamera è ferma sul solito gruppo di ragazzi. Il giovane Wang sta preparando la legna, mentre gli amici bighellonano. In piedi ai bordi dell'angusto passaggio, lo guardano e scherzano. Una breve panoramica misura lo spazio dal viottolo alla casa. Di fronte all'obiettivo passano in fila la madre del giovane, il padre in bicicletta e la nonna. Tutti e tre entrano nell'abitazione. Stacco. Sdraiata sul letto, l'anziana signora Zhen fuma e ascolta la radio, mentre sullo sfondo la luce soffusa penetra dalle tende della finestra aperta. Senza parole o quasi, l'attenzione si trasferisce dalla strada alla casa. Se l'esterno è il luogo della recita, l'accesso all'interno dell'abitazione dà adito a un altro tipo di rappresentazione. Le luci fioche proteggono un'intimità che il regista tratteggia con estrema cautela. Anziani, coppie di conviventi e vicini in cerca di qualcosa danno

prova di una vita comunitaria elaborata e vitale di cui Wang Bing si fa cantore.

Seduto su una sedia di fronte all'obiettivo, in una posa nobile, come solo gli operai cinesi sanno tenere, il signor Zhen spiega il meccanismo speculativo cui sono sottoposti gli abitanti del quartiere. Inopinatamente, Wang Bing gli chiede: "La signora Zhen è al lavoro?"

"È all'ospedale".

"Ah, è ammalata" fa eco il regista mentre l'uomo si alza e lascia la stanza. Poco dopo la donna rientra in bici. Perde i capelli a ciocche.

Ancora una volta è il corpo a portare incisa la storia. E la storia individuale è immagine attraverso cui raccontare una storia più grande. Con un intervento diretto – l'unico di tutto il film – Wang Bing iscrive la tragedia della famiglia Zhen in quella di una comunità che viene privata della propria abitazione e lasciata in attesa di una sistemazione ancora ignota. La scelta narrativa e la stessa attitudine dei protagonisti sono all'insegna di un'estrema sobrietà. Pure se sconfitti, espropriati del lavoro e consumati al proprio interno, i resistenti di *West of the Tracks* conservano una dignità inarrivabile. Quasi a suggellare questo momento, Wang Bing sceglie di chiudere il segmento con una tonalità abbassata, immergendo la storia nel freddo e nella neve, che occulta le rovine della città e ridà una falsa verginità al terreno.

Dopo aver definito uno spazio (luogo di lavoro e di vita), dopo aver dato forma a una comunità nelle sue varie componenti (i giovani, la famiglia, la coppia convivente) *West of the Tracks* può permettersi di seguire in profondità una storia individuale in *Rails*. La scelta cade sul vecchio Du, che vive ai margini della ferrovia insieme al figlio raccogliendo e rivendendo cose. In pochi minuti l'anziano condensa la sua vita che è scorsa in parallelo ai piani nazionali. È una testimonianza che accenna a

quello che in *Fengming* si svilupperà nel dettaglio, ovvero la capacità della parola di un umile di farsi veicolo di storia.

“Questo è mio figlio. E questa è la nostra piccola casa. – dice sorridendo il vecchio Du, mentre attizza il fuoco da una malandata stufa in ghisa – È da vent’anni che vivo lungo le rotaie, anche se non sono impiegato delle ferrovie”.

Mentre il vecchio Du ripercorre la sua storia, suo figlio, resta in silenzio e il cane, che prima ha fatto capolino, si nasconde sotto il letto. Qualcosa di ancora non definibile palpita nell’immagine. Lo si coglie dai movimenti della videocamera, che stranamente non sceglie una posizione unica, ma opera almeno quattro scavalcamenti di campo – quasi che Wang Bing avesse esitato a individuare subito chi era il centro del racconto. La sequenza si chiude su un’inquadratura enigmatica: il primo piano del giovane Du Yang, lo sguardo attonito, viene raccordato con un movimento a quello del padre, che guarda diretto in macchina.

Quella del vecchio Du è una storia al maschile. È la storia di un giovane che ha imparato e provato vari lavori sotto la guida del padre e che oggi si barcamena con due figli maschi. Attorno a essa Wang Bing fa convergere il racconto: come quando attraverso i commenti degli impiegati alle ferrovie emerge la vicenda della giovane sposa dell’uomo, “più sua figlia che sua moglie”. È una silhouette in controluce quella che appare, la figura di una ragazza catapultata nel ruolo di madre, una giovane donna che un giorno è fuggita e non è più tornata. È uno dei tanti fantasmi che popolano questo film intriso di umanità. Uno dei tanti binari che formano il tessuto di *West of the Tracks*. L’immagine del cammino segnato e imposto da una forza esterna, è centrale e ritorna nella storia del vecchio Du che, come il padre, finirà in prigione semplicemente per aver cercato di arrangiarsi. A differenza di quanto era accaduto in *Remnants* Wang Bing non molla la presa; anzi, invogliato dal tema del destino, decide di calcare il tono e

spingere il racconto verso una pista che potrebbe essere quella di un melodramma.

Si arriva così a una delle sequenze più toccanti: Du Yang è solo nella modesta abitazione del padre. Ha in mano alcune foto che vengono dal passato. Suo padre da giovane. Sua madre da giovane. Poi s'intravede l'immagine di un uomo in uniforme. Di colpo una pendola suona. Undici rintocchi. Una panoramica svela la fonte del suono e, quando ritorna sul giovane, alcune lacrime sono scese sul suo volto.

Con la sua piccola videocamera, in una minuscola abitazione ai margini della ferrovia di una città in via di demolizione, Wang Bing coglie l'essenza dell'arte del Novecento chiamata cinema. Arte che lavora sul tempo. E tempo che scorre tra le cose e le persone. Tempo passato, cristallizzato in un'immagine che si fa presente. Tempo presente di un rintocco. E poi un altro, e un altro ancora. Come scadenze passate inesorabilmente. Tempo che diventa emozione. Tempo che, nella breve durata di un'inquadratura, riesce a esprimere senza far vedere. Ed emozione individuale che permette allo spettatore – come nel miglior film di finzione – un transfert verso l'ignoto e lontano personaggio. Potrà pure allora il corpo-città essere cancellato dalla storia. Potrà pure il giovane Yang esibirsi in una scena melodrammatica al ristorante, allorché il ricongiungimento con il padre sarà completato. Nel dolore di Du Yang, tutto interiorizzato ed esploso in un momento, si condensa il lutto di un corpo-città, che uno sguardo in una fredda mattina d'inverno ha intercettato.



Lo sguardo del vetro

Riflessioni sull'estetica dell'errore cinematografico

Rinaldo Censi

Strana sensazione. Vedo un treno scivolare sui binari. Il bianco della neve copre ogni cosa. Che percorso compie questo treno? E la videocamera posta frontalmente sulla locomotiva? Ho l'impressione di trovarmi davanti a un *Hales's Tour*, ai primi del Novecento. Dentro a una vecchia attrazione fieristica. Ma oggi chiunque può permettersi uno spostamento in treno, deve dunque esserci un altro motivo dietro a questo lungo viaggio sulle rotaie.

Il treno seziona un territorio. Sembra prendergli le misure. Questa è la prima impressione che il film lascia allo spettatore: un lungo *travelling* in avanti, sulle rotaie, nel bianco della neve. E dentro la strana sensazione ovattata, solitamente legata all'inverno, un inverno rigido e inesorabile, uno di quei momenti in cui il freddo ghiaccia il naso, congela le mani, uno di quegli inverni che abbiamo passato a letto, convalescenti, sotto le coperte, mentre fuori si notano solo alcune tracce di passi nella neve; ecco, ci torna in mente che il motivo di questo avanzare

nel bianco potrebbe trovare la sua spiegazione in un passo scritto da Jean Epstein che ben si addice a questo movimento inaugurale, all'*ouverture* di questo film fiume:

Vorrei affrontare ciascuno dei miei film così come prende il treno quel viaggiatore che arriva alla stazione al penultimo minuto ma con ancora sei bauli da registrare, il biglietto da comprare, la destinazione da trovare. Parte, ma sa per dove? La grazia di Dio è il suo solo orario sicuro. Arriverà nelle patrie delle sorprese. È questo il paese che ci era stato promesso.¹

Anche *Tie Xi Qu: West of the Tracks* ci trasporterà nella patria delle sorprese. Molte ore dopo, quel treno ci avrà confermato che così stanno le cose: basta partire senza una vera e propria destinazione. Alla fine sarà questa a imporsi.

Ma le sorprese non sono relative agli incontri con un'umanità prosciugata e annientata dalla macina del progresso, dalla macchina produttiva che arriverà a ridurre un colosso industriale in un topolino. Nel distretto le figure umane e i quartieri entrano lentamente in disuso, sono smantellati, triturati dalle ruspe, insomma uomini e fabbriche vengono polverizzati e dimenticati dopo essere stati sfruttati in ogni stilla di sudore, in ogni particella energetica. Le sorprese saranno diverse, si tratta di mettere in atto un semplice spostamento dello sguardo.

Ripartiamo dunque dall'inizio, dal treno che corre sulle rotaie. E da quella specie di sguardo del vetro, l'occhio della macchina da presa (una videocamera quasi amatoriale) in grado di fissare e captare ogni evento, ma in forma duplice. Mentre la locomotiva scorre lungo i binari, osserviamo il paesaggio invernale, i palazzi ai lati, il bianco diffuso, oppure osserviamo con curiosità e sorpresa i fiocchi di neve che si posano sul vetro dell'obiettivo, uno dopo l'altro, fino a farsi acqua. Lo spazio di interpretazione, di lettura, si complica. Dove posare lo sguardo? È come se ci trovassimo di fronte a un'insolita oscillazione

tra senso e forma. Quando Roland Barthes parla del mito, della sua oscillazione in una duplicità significante, utilizza proprio un esempio simile che incontriamo noi all'inizio del film:

Il mito è un *valore*, non ha per sanzione la verità: niente gli impedisce di essere un alibi perpetuo. Gli è sufficiente che il significante abbia due facce per avere sempre a disposizione un altrove: il senso è sempre pronto a *presentare* la forma; la forma è sempre pronta a *distanziare* il senso. E non c'è mai contraddizione, conflitto, deflagrazione tra il senso e la forma: essi non si trovano mai nel medesimo punto. Allo stesso modo, se sono in automobile e guardo il paesaggio attraverso il vetro, posso puntare a piacere sul paesaggio o sul vetro: ora percepirò la presenza del vetro e la distanza del paesaggio; ora al contrario la trasparenza del vetro e la profondità del paesaggio; ma il risultato di questa alternanza sarà costante, il vetro mi sarà contemporaneamente presente e vuoto, il paesaggio mi sarà contemporaneamente irreali e pieno.²

Ci muoviamo dunque in uno spazio duplice, ambivalente. Il paesaggio e il vetro (della videocamera). Ci sono cose che appaiono, si danno a vedere, si presentano sulla superficie trasparente dell'obiettivo, sono da esso captate. Sono magnifiche sorprese inattese, come i fiocchi di neve esagonale che cadono sul distretto e si posano sull'obiettivo. Ma nel corso del film gli esempi saranno molteplici.

Errori (fotografici)

West of the Tracks è per certi versi un film che – data anche la sua durata – assomiglia a un florilegio di *défaillance* tecniche, avvenute al momento della ripresa. Incidenti improvvisi, lapsus, cattiva manipolazione dei materiali? C'è uno standard,

tale da darsi come norma, che – anche nel documentario – definisce il livello qualitativo di un film. Ne certifica il suo valore, la sua fruibilità e l'appetibilità in sala. Ebbene, *West of the Tracks* dimostra ampiamente che, invece, al cinema ogni cosa è permessa. In qualunque corso di cinema documentario farebbe la parte della pecora nera, sempre che l'intento, il sogno del vostro insegnante, sia quello di vendere il vostro film a Sky o ai canali Rai. Soprattutto nelle prime ore del film, e nella parte finale, è tutto un rincorrersi di inquadrature che perdono il fuoco, di ombre portate sulle pareti (da chi filma). Le riprese sono spesso in controluce, la fonte luminosa è visibile e lancia sull'obiettivo linee simili a lame di luce, riflessi sghembi, aloni, effetti prismatici, punti ciechi, macchie luminose che si appiccicano all'obiettivo. Il redattore di un qualsiasi manuale di ripresa si metterebbe le mani tra i capelli. Eppure, quegli errori che i manuali invitavano a evitare, con il tempo sono diventati elementi cruciali per le avanguardie.³ Per scattare una fotografia, per fare un film, più che servirsi di manuali di ripresa, c'è bisogno di "una macchina fotografica, un fotografo e, soprattutto, un soggetto", ricorda Man Ray.⁴ È quanto basta a Wang Bing (il "piccolo capo", come lo chiamano gli abitanti del distretto), che in questa prospettiva si apre a ogni frutto del caso, con il suo effetto sorpresa, il suo effetto *serendipity*.

C'è dunque un doppio film che si srotola davanti a noi. C'è la storia della demolizione di un complesso industriale della Cina. La storia dolorosa di una spoliazione, di un annullamento tra le rovine e le macerie. E c'è la storia di un incessante movimento luminoso, atmosferico; la storia di una parata di errori tecnici che tracciano il film, lo spostano verso una zona impenzata, quella di una pura potenza cinematografica. È la *potenza stessa dell'obiettivo*, direbbe Jean Epstein. A volte il cinematografo possiede qualità non umane.⁵

Profondità di campo

L'*ouverture* è dunque un invito a delimitare uno spazio e – insieme – la sottolineatura di una duplicità legata all'inquadratura: presenza del vetro e presenza del paesaggio, a seconda di dove possiamo lo sguardo. Il treno circoscrive uno spazio. Questo spazio Wang Bing cerca di costruirlo. L'effetto è ancora una volta duplice. La telecamera spara un obiettivo grandangolare che perimetra l'inquadratura distendendo le linee fino ad incurvarle in profondità di campo.

Di Welles, Bazin ha scritto che la sua profondità di campo, insieme al grandangolo, serviva per costruire e montare interamente una sequenza, compresi i soffitti in bella mostra. Qui, questo effetto, che arriva fino alla distorsione delle linee, traccia gli spazi interni delle fabbriche, della fonderia, lasciando le figure umane spesso distanti, come formiche all'interno di un luogo che le sovrasta. A volte Wang Bing si muove dentro questo spazio con la videocamera; lo percorre per definirne coordinate e dimensioni. A volte lo spazio è più contenuto, e le linee inglobano un dramma da camera, una specie di *kammerspiel* cinese. Come un cursore umano, Wang si sposta e l'obiettivo perde inesorabilmente il fuoco. Quando incontra un ostacolo, una fonte luminosa improvvisa, lo sguardo del vetro, l'occhio non umano dell'obiettivo, rotea si ritrae annoiato, lascia alcune figure sfocate ai bordi. È come se questo *autofocus* bislacco si vendicasse delle intenzioni dell'operatore, giocandogli brutti scherzi. La luce entra nell'obiettivo, si spalma sul vetro, crea linee orizzontali o verticali, prismi romboidali, aloni curvilinei, scie, striature, barre: una serie infinita di incidenti luminosi si accasa sul vetro dell'obiettivo, donando all'inquadratura un aspetto spettrale, per lo meno alterato. La luce insomma danza, gioca a rimpiattino, mentre le figure umane si annullano all'interno di una nuvola di vapore che li inghiotte, all'interno di una fonderia. Ciò che emerge non è solo una dan-

za luminosa, ma anche una burrasca atmosferica che si abbatte spesso sull'inquadratura: vapore, fumo, neve, polvere, acqua. Wang Bing cerca di definire qui uno spazio in profondità di campo, creando e distendendo una prospettiva chiusa all'interno di un padiglione, o di una stanza, all'interno di un luogo chiuso. Questo spazio però oscilla in preda a sfondamenti cromatici creati dagli agenti atmosferici. Il color seppia che invade l'inquadratura mentre la polvere intasa il campo della visione, l'arancione monocromo della fonderia, il blu e il viola degli interni, la luce asettica di un neon sfondata dal grigio delle pareti, la bruma tra il verde e il giallo del bagno turco, mentre la fonte luminosa viene avvolta da uno strano alone; a volte sembra che siano gli abiti a far oscillare la luce, mentre le figure si muovono all'interno dell'inquadratura.

Dunque la profondità di campo, il grandangolo, costruiscono uno spazio geometrico per linee in cui una storia ha luogo e, insieme, pongono le basi affinché questa stessa storia si inceppi, sovrastata dal movimento dell'obiettivo, della luce, dalla materia filmata, dalle deformazioni ottiche che scivolano sull'obiettivo. L'effetto grandangolare fa in modo che le pareti degli interni appaiano distorte; anche il movimento rettilineo di un *travelling* laterale sulle rotaie appare alterato, in preda a una specie di anamorfosi, a una rettifica ottica, un sotterfugio, in cui l'apparenza eclissa la realtà.⁶ Come se il movimento curvilineo provocato dal grandangolo avesse improvvisamente trasformato le linee rette nel movimento rotatorio di una giostra per bambini. In uno strano e malefico ritornello in cui cadono i nostri organi di percezione.⁷

Melencolia dell'angelo

Per fare un film (o una fotografia), Man Ray ricordava la necessità di tre elementi: un apparecchio, un operatore, e un sogget-

to. L'apparecchio c'è, per quanto poco professionale. L'operatore pure: si dibatte tra variazioni atmosferiche, lame di luce che punzecchiano lo sguardo del vetro. Il soggetto di *West of the Tracks* è lo spazio dell'inquadratura. La figura umana è parte dello spazio, che è il soggetto del film. Questo spazio muta nel tempo, si fa rovina, fino a giacere in completo abbandono. La derelizione è ovunque palpabile: resta solo il treno, la cui imponenza è pari a quello de *La rosa sulle rotaie* di Abel Gance (*La Roue*, 1923), un treno che percorre lo spazio nel buio della notte, mentre ai lati ogni cosa appare perduta, dispersa. Della vita di queste figure umane resta il tempo di una sfocatura sul volto, in un ritratto alterato. Come per il vecchio impotente che assomiglia a Lenin. A volte, lo sguardo del vetro si muove in interni piuttosto angusti (la cabina della locomotiva), perde il fuoco, materializza nuovi fiori di luce sul vetro. È come se la declinazione dello spazio nell'inquadratura fosse ostinatamente bersagliata da sincopi luminose.

C'è qui la frustrazione di chi tenta di definire uno spazio geometrico e se lo ritrova impiastricciato, inutilizzabile? L'angelo di Dürer, lo sappiamo, si lascia avvolgere dalla *melencolia*: gli utensili, gli strumenti per le geometrie erano lì, ma come rendere la mutabilità dei viventi, l'intensità del giorno, la violenza atmosferica? Dal canto suo, Wang Bing se ne frega. La profondità dell'inquadratura impatta una massa di fumo che toglie visibilità? I fiocchi di neve si schiantano sull'obiettivo, diventano poltiglia acquosa? Le luci spappolano l'inquadratura chiazmandola con intense striature giallastre? Il vapore opacizza l'obiettivo? Non è un problema, si deve essere detto il filmmaker. L'obiettivo capta ogni cosa, ogni forma. E questa forma, a volte, schiude una specie di fantasticheria ottica.

Se abbiamo parlato di errori, riverberi luminosi, sfocature, fiocchi di neve ingranditi è perché sono in fondo momenti di verità del film. Questi elementi informano la figurazione. Sono parti costitutive dello spazio dell'inquadratura. Negare la loro

presenza significa non accettare il fatto che il film mostra sorprese a ogni istante, ci invita alla stupefazione.

È forse del *meraviglioso reale* che stiamo parlando:

Questo meraviglioso così nuovo è la macchina cinematografica che lo produce mediante il suo stesso funzionamento. L'uomo si limita a innescare il meccanismo, ora senza prevedere il valore poetico di ciò che apparirà, o non apparirà, sullo schermo, ora secondo un pronostico, più o meno empirico e aleatorio, ispirato per analogia alle sorprese passate. Si tratta dunque di un meraviglioso automatico, perché elaborato con il minimo di ingerenza della critica umana. Un meraviglioso che può dirsi vero, reale, oggettivo, perché ottenuto meccanicamente a partire proprio da quegli elementi naturali e concreti che costituiscono per noi, per eccellenza, il mondo reale, oggettivo e vero; perché anche questo meraviglioso è a sua volta un dato sensibile che il film può riprodurre mille volte davanti a mille testimoni, sempre simile a se stesso.⁸

Presenza del vetro e distanza del paesaggio; oppure trasparenza del vetro e profondità del paesaggio. Oscilliamo tra le due posizioni. È la bellezza di questo film: fare in modo che la materia e la luce si muovano insieme alle storie crudeli di una popolazione votata alla rovina.

Il vapore, l'acqua. La polvere. La neve, gli effetti prismatici, gli aloni. Il treno marcia inesorabile. Le stagioni si susseguono, gli anni passano. Il calore dell'estate, la rigidità dell'inverno, le reazioni atmosferiche danzano sulle cose e sull'obiettivo della piccola videocamera. Lo spazio intorno è ormai irriconoscibile. Ciò che resta, ciò che percepiamo, è una messa in rovina del mondo, puntellata da improvvisi riflessi luminosi che vorticano, tagliano l'inquadratura, la percorrono lasciando in bella mostra forme ovali, sferiche, frastagliate. Il loro incontro con un mucchio di macerie.

Nessuna forma di conoscenza ci appare completamente razionale. C'è un aspetto automatico e meccanico nel cinema, qualcosa di non umano, sottolinea Jean Epstein, il quale però non dimentica di indicarci pure una dimensione sentimentale degli elementi, che il cinema lascia affiorare a fianco della sua presunta scientificità. Epstein la chiama *lirosafia*: qualcosa che irradia onde meccaniche, automatiche, a cui però non è estraneo l'incontro con una "conoscenza d'amore". Il vetro e il paesaggio, le azioni umane: il *reale* improvvisamente si abbatte sull'inquadratura. È un pensiero visivo, a volte visionario, che la videocamera registra inconsapevole; è un movimento degli elementi, qualcosa che colpisce i nostri sensi, spesso addormentati.

Alla fine del film il movimento del treno è ormai in pura perdita, percorre lo spazio giusto per noi, perché possiamo vedere il vuoto di questo luogo una volta sovrappopolato. E cosa ci lascia in dono? Una forma vuota. Giusto una strenna, magari come quella che Keplero dona a un amico nel 1611, uno studio sui fiocchi di neve esagonali.⁹ Sono i fiocchi che vediamo cadere e posarsi sullo sguardo del vetro. Aria solidificata, destinata a diventare acqua. Cristalli di luce come quella dei prismi che appaiono improvvisi, simili a spettri, sull'inquadratura. Qualcosa di eminentemente fragile, capace di sgretolarsi sotto i nostri occhi. Sì, la trasparenza di un blocco di vetro su cui filtra la luce: è dunque questo il paese che ci era stato promesso.

Note

¹ Epstein scrive questo passo nel 1925, sul numero 16-17 di "Les Cahiers du mois". Entrerà a far parte del primo capitolo di "Le cinémathographe vû de l'Etna"; Jean Epstein, "Lo sguardo del vetro", in M. Canosa (a cura di), *Cinéma, la creazione del mondo*, Le Mani / Cineteca di Bologna, Recco 2001, p. 20.

² Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, p. 205.

³ Si veda Clément Chéroux, *L'errore fotografico. Una breve storia*, Einaudi, Torino 2009.

⁴ Clément Chéroux, *cit.*, p. 19.

⁵ Jean Epstein, "Intelligence d'une machine", in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, Seghers, Parigi 1974, p. 242. "Or, le cinématographe est *avant tout* un appareil à explorer des régions humaines où l'oeil et l'oreille ne suffisent plus à renseigner l'esprit. [...] C'est que l'objectif et le micro ne sont pas humains".

⁶ Jurgis Baltrusaitis, *Anamorfofi o Thaumaturgus opticus*, Adelphi, Milano 1990.

⁷ "Tutte le dimostrazioni di Cartesio sulla fallacia dei nostri organi di percezione sono percorse dalla medesima inquietudine, che nelle *Méditations* (1641) gli fece formulare una dottrina della conoscenza nella quale compaiono alcune riflessioni sulla visione e sui quadri dei pittori, l'immaginario e l'esistente. Il suo insegnamento è lo stesso che scaturisce dalle esperienze dei prospettici contemporanei". Cfr. Jurgis Baltrusaitis, *Anamorfofi o Thaumaturgus opticus*, *cit.*, p. 85.

⁸ Jean Epstein, "Il meraviglioso reale", in *Alcol e cinema*, Il principe costante, Pozzuolo del Friuli 2002, p. 103.

⁹ Johannes Kepler, *The Six-Cornered Snow Flake*, Paul Dry Books, Philadelphia 2010.

La resistenza della parola

Il discorso di He Fengming

Marie-Pierre Duhamel Müller

Una mattina d'inverno: una signora anziana, di schiena, cammina in una città anonima. Un appartamento senza segni particolari, né grande né piccolo, un po' ingombro, non ricco. Sono solo due le inquadrature prima di quella che non verrà poi rimessa in causa, fatta eccezione per cambio di campo e rare dissolvenze in nero con funzione d'ellisse: la signora anziana parla, seduta sulla sua poltrona davanti a un tavolino, di fronte alla macchina.

La videocamera non smette di riprendere neppure quando la vecchia signora chiede di andare alla toilette, nel bel mezzo di una frase; neppure quando il cineasta le domanda di accendere la luce. Affascinato dal racconto, lo spettatore del film capirà in quell'istante di non essersi accorto dell'arrivo del buio. Così come non se n'era accorta la narratrice.

La vecchia signora, He Fengming (sarebbe scortese utilizzare il titolo del film per l'estero, che del personaggio riprende solo il nome, una familiarità fuori luogo) comincia ("iniziamo

dall'inizio" dice) il lungo racconto di una parte della sua vita, dal 1949 fino agli inizi degli anni novanta, il cui apice è il disastro vissuto a partire dal 1957 e la "Campagna contro la destra": la persecuzione organizzata degli intellettuali, i campi di rieducazione attraverso il lavoro (*laogai*), la carestia provocata dalla follia del Grande balzo in avanti. Ci troveremmo solo con una storia di più (si perdoni la disinvoltura della formula) se il racconto non arrivasse fino agli anni della Rivoluzione culturale (in cui i vecchi *della destra* vengono nuovamente perseguitati), fino alla lenta e fragile "riabilitazione" degli anni settanta, e fino al silenzio ufficiale degli anni novanta che manda all'oblio le esperienze dei vecchi della destra, imperiosa necessità per la *società armoniosa*.

Iniziamo dall'inizio

L'autobiografia di He Fengming ha inizio alla fine degli anni quaranta. La ragazza di diciassette anni proveniente dalla provincia del Gansu (nel nord-ovest del paese) lascia gli studi per aggregarsi al movimento rivoluzionario e si lega a un nuovo quotidiano del partito della sua provincia. Scambia la sua *xiao qipao* (una veste cinese tipica delle donne cittadine a partire dagli anni venti) per una divisa grigia.

Qualche minuto dopo, alcune immagini nere inghiottono circa dieci anni: la giovane donna del 1957 è inviata dal suo giornale a Pechino. Quella stessa primavera ha inizio il movimento dei Cento fiori, che invita intellettuali e cittadini alla critica.

A questo fa seguito una cronaca della catastrofe: lei e suo marito (un collega giornalista) cadono come tanti in una trappola. La campagna di rettificazione è come scrive Jean-Luc Domenach la storia di "una commedia che si tramutò in tragedia". Di fronte a una contestazione che esplose, il Partito rea-

gisce con una feroce repressione: centinaia di migliaia di persone vengono pubblicamente e violentemente criticate, cacciate dal loro posto di lavoro, imprigionate, deportate e a volte giustiziate.

Ciò che He Fengming descrive trova il proprio riassunto in un episodio: quello legato al suo violento desiderio di suicidio, l'impasse vissuta da coloro che hanno creduto di essere dei buoni comunisti, di essere al servizio del popolo e del partito e che non immaginano nessun futuro dopo il crollo del loro mondo.

He Fengming e suo marito vengono separati e inviati in campi differenti. Quando si fanno sentire i disastrosi risultati del Grande balzo in avanti, la folle avventura economica e autarchica decisa da Mao Zedong, la carestia va ad aggiungersi all'internamento e ai lavori forzati. A un'ipotetica rieducazione attraverso il lavoro si sostituisce la coscienza che si tratti ormai solo di sopravvivere. All'angoscia per l'altro (l'amato marito) si aggiunge la lotta per pochi grani di cereali.

Quando nel 1962 la morsa si allenta, He Fengming parte alla ricerca del marito. Apprende della sua morte avvenuta presso il campo di Jiabianguo. La tomba è irrintracciabile. Questo corpo assente, questa tomba interdetta, questo lutto impossibile abiteranno in lei per parecchio tempo.

Dopo uno stacco e un passaggio all'inquadratura in campo medio, la vecchia signora racconta la maledizione di essere stata una ex "di destra": durante la Rivoluzione culturale viene nuovamente criticata e, questa volta, le viene rinfacciata la sua origine di classe (proverrebbe da una famiglia di latifondisti), questo *chengfen* ereditario (categoria della sociologia maoista di carattere insomma *biologico*) che permette di condannare milioni di cinesi di generazione in generazione. A He Fengming viene intimato di rientrare nel paese, quel luogo di origine della sua famiglia con il quale non ha legami. Il suo racconto (abbreviato grazie a una dissolvenza in nero) ruota essenzial-

mente intorno alla benevolenza che incontra tra i contadini che la ospitano. Nel 1974, reintegrata nel suo primo posto di lavoro, è così emarginata che è costretta a trovarsi un altro lavoro. Infine, nel 1978, i vecchi colleghi del quotidiano sono “riabilitati”, e nel 1979 He Fengming viene chiamata presso l’Istituto delle nazionalità.

Per un istante, l’appartamento è vuoto. He Fengming riappare. Inizia l’ultima parte del racconto.

Nel 1990, lei e suo figlio intraprendono un viaggio alla ricerca della tomba perduta del marito, la sepoltura senza cui la storia non può concludersi. All’epoca la vecchia signora si avvale dei contatti con alcuni anziani, come lei internati. La tomba resta introvabile. È in un deserto muto che la famiglia legge un poema al marito e al padre scomparso.

Infine, He Fengming racconterà qual è stata la molla che nel 1989 l’ha spinta a scrivere un diario di memorie dal campo, (*La mia vita nel 1957*) a dispetto di tutte le critiche, amichevoli o meno, e su come la sua riabilitazione resti ancora oggi solo parziale: il regime non può rinnegare interamente se stesso.

He Fengming guarda la televisione, si alza e sparisce nella cucina; poi torna a sedersi. Dopo uno schermo nero, si prepara per la notte, nel suo ufficio, sotto la luce della lampada. Squilla il telefono; è un vecchio sopravvissuto che la chiama per segnalare un nuovo contatto: He Fengming, calma, quasi professionale, fa parte di una rete informale e discreta.

Il cineasta di fronte al racconto

Wang Bing ha conosciuto He Fengming nel 1995. Inizia allora una lunga inchiesta sui sopravvissuti dei campi del 1957, materiale che dovrebbe servirgli per un progetto di finzione. Una proposta del Kunsten Festival des Arts di Bruxelles gli offre la possibilità di girare e di montare una prima versione di 50 mi-

nuti del film, rapidamente portati a 130. Questa versione del 2005 non lo soddisfa: manca la parte sulla Rivoluzione culturale; in un certo senso è l'interminabile destino cinese a restare assente. Sarà dunque una versione di 3 ore quella che mostra nel 2007 al festival di Cannes e che poi cirolerà in Europa e negli Stati Uniti. Lo stesso Wang Bing ricorda come il montaggio rifletta lo svolgimento delle riprese: l'essenziale del racconto è stato filmato il secondo di tre giorni di riprese, in cui il terzo era dedicato agli anni novanta. Egli spiega pure come ha scelto l'apertura e l'epilogo del film, insieme all'inquadratura tenuta per lungo tempo distante, in modo che lo spettatore potesse percepire l'ambiente e la quotidianità di He Fengming: una donna sola, che vive con modestia, capace di tenere discorsi strutturati, e che fa parte di una rete di sopravvissuti.

La presenza del regista è lungi dal risultare assente (alcuni incidenti descritti più in alto, ma anche alcune interpellazioni di He Fengming al cineasta, per assicurarsi che egli abbia ben compreso un termine, o letto certi libri di sopravvissuti), soprattutto la macchina da presa non "indietreggia" mai di fronte all'emozione, alle lacrime e ai rari momenti sospesi, in cui si cerca la parola giusta.

Le parole di He Fengming

Probabilmente nessuna traduzione sarebbe in grado di rendere uno degli elementi essenziali del film: la lingua parlata da He Fengming. I critici e le recensioni apparse mentre il film era in circolazione sottolineano spesso la regolarità del flusso verbale, l'assenza di note, le rare esitazioni, se non una forma di distacco meticoloso, un soffio unico che farebbe di He Fengming una persona che interpreta il proprio ruolo. I critici cinesi hanno saputo cogliere il nocciolo della questione. Citiamo, a semplice titolo di esempio, Andrew Chan:¹ "La sua pa-

rola scorre con la progressione uniforme che ci si aspetta da un racconto costruito per la pagina scritta [...]. Si è tentati di leggere il film come la reinterpretazione da parte di un'intellettuale borghese dello *suku*, la pratica comunista che incoraggiava i contadini a esercitare un'azione politica esponendo in pubblico il proprio rancore”.

Andrew Chan modera il suo punto di vista (la sua “tentazione”) ma egli sente ciò che anche il cineasta percepisce: una lingua. Più esattamente, un modo di raccontare. Quella padronanza che intriga lo spettatore occidentale appartiene a ciò che ben conoscono tutti quelli che (storici o sociologi) si confrontano con la spinosa questione della *testimonianza*.

He Fengming ha scritto le sue memorie, e soprattutto ha avuto il tempo (un tempo certamente doloroso) di mettere in forma l'indicibile, l'orrore, la sofferenza, lo scandalo. Ha a lungo maturato anche la possibilità di raccontare, e come tutti quelli che vengono chiamati a “dire” (di fronte a un cineasta benevolo), fornisce un racconto. Lontano dalle illusioni della spontaneità che abita la televisione, lontano dai balbettamenti imbarazzati di coloro che la voracità della diretta perseguita, nello stesso istante in cui sono scampati all'orrore. Va da sé che questa maturazione deve tutto alla cappa di silenzio che il regime cinese fa pesare sulla storia, al controllo spietato garantito dalla storia ufficiale.

Di fatto il racconto, nella sua stessa forma, è storico, e il cineasta lo sa bene. Anzi, si prodiga per riprodurlo fedelmente, e si guarda bene da qualsiasi intervento che tenderebbe in fin dei conti a mentire su He Fengming imponendole una dubbiosa “naturalzza”.

La vecchia signora è stata membro del Partito, e una sincera attivista della “vita nuova” del dopo 1949. Ha vissuto la sua giovinezza nel periodo 1950-1980. La sua voce, il suo corpo e le sue parole sono, così come i fatti che racconta, l'incarnazione di una storia. He Fengming si esprime quasi sempre in un

cinese *scritto*, e in un cinese interamente connotato alla “lingua ufficiale” dell’era cosiddetta maoista. I termini di descrizione, le annotazioni psicologiche, i modi di commentare uno stato d’animo o un’aspirazione, tutto questo si iscrive in una codificazione linguistica che orienta la comprensione da parte dei sinofoni.² Espressioni-cliché, modi descrittivi prêt-à-porter, resti di *novlangue* del Partito, forme che evocano la cantilena popolare.

Suku: racconto dell'amarezza

He Fengming *parla/scrive*, e il suo libro di memorie non è la sua sola fonte. Ella si collega a un fenomeno più vasto e più profondo: la messa in forma letteraria della memoria, per la costruzione di una parola collettiva. Il partito cinese si caratterizza in effetti per le sue vaste imprese di costruzione e di imposizione di “retoriche della testimonianza”. A partire dalla Riforma agraria, operai e contadini vengono invitati a raccontare le loro sofferenze per denunciare i loro oppressori (padroni e proprietari latifondisti). Racconti che avvengono in pubblico e ai quali è obbligatorio assistere, il cui obiettivo è duplice: basare la repressione/punizione delle vecchie fasce dominanti sull’emozione (la collera e il dolore), mobilitare/educare i più giovani. “Far parlare le vittime – reali o supposte – dell’*antica società* ha costituito uno dei compiti essenziali della macchina propagandistica fin dall’inizio del regime, ma non si trattava di dare all’ascolto voci singole nella loro verità particolare, piuttosto il rumore di un coro. L’orrore non era più individualizzante, diveniva esemplare”.³ Sappiamo che queste storie erano elaborate da autori “educati” dal partito. Racconti pronti per l’uso destinati a riscrivere con professionalità, e a mettere in forma scritta, ricordi individuali, forzatamente più complessi, a volte ambigui, mescolati a elementi giudicati inutili o anche

pericolosi se rapportati alle esigenze della propaganda. Negli anni sessanta, il “racconto dell’amarezza” porta il nome di *yiku sitian* (rammentare l’amarezza del passato per meglio godere della dolcezza del presente).

Per il regime, ciò che importa è ristabilire la propria legittimità dopo la catastrofe del 1957 e della carestia: per questo, non c’era niente di meglio che paragonare l’epoca pre 1949 e il presente. Gli storici riferiscono che numerosi operai e contadini, convocati a raccontare l’amaro passato dell’antica società, mal comprendevano la richiesta e raccontavano le loro sofferenze subite durante il Grande balzo anziché risalire agli anni quaranta... svista eloquente.

He Fengming non è più (lungi da questo) una propagandista del partito. Ciò non toglie che la sua messa in racconto sia il retaggio diretto di tutta una formazione, di una educazione ricevuta in un tempo preciso. Lo spettatore, sentendolo nelle formulazioni, nel vocabolario e nelle forme, non si stupisce più del carattere fluido della parola. La forma si iscrive in una cultura (che definiremo “cultura comunista”⁴), un complesso storico di cui He Fengming è attrice e insieme vittima; un complesso che sa però controllare. Questo controllo le è necessario: azzardiamo qui l’ipotesi per cui qualunque altra forma sarebbe oggi ancora “inaudibile”. Interminabile gravidanza dell’oppressione.

Resistenza delle parole: verso la finzione

Andiamo oltre. He Fengming è una donna istruita, ma come tante altre della sua generazione mantiene dei legami intimi con “l’antica società” e il mondo rurale, così come conserva la lingua dei “racconti dell’amarezza”.

Per costruire la sua propaganda, il Pcc ha lavorato su un elemento fondamentale dell’antica cultura popolare: il lamen-

to. I *kuci* (alla lettera *parole del pianto*) del lamento, il cui uso è stato ripreso nella Cina degli ultimi anni (si veda il film *Cry Woman* di Liu Bingjian) sono una delle forme della letteratura orale e raccolgono a loro volta l'eredità di una pratica popolare del racconto e della musica (o anche di forme di "parlar-cantato") che ha attraversato il tempo e che incarnavano i cantastorie vagabondi della fine dell'Impero.

Non è forse questo il modo di intendere la visita del 1991 sulla supposta tomba del primo marito di He Fengming, quel poema lanciato nel deserto, quelle parole scritte che invocano lacrime catartiche? E ancora, come non accorgersi che le lacrime di He Fengming filmate da Wang Bing non sono mai oscene, e dunque non chiedono di essere "tagliate" per qualche falso pudore, dato che sono insieme sincere e cantate, sentite e raccontate, indispensabili al racconto, legate indissolubilmente all'amarezza?

Una sequenza del film (una di quelle che Wang Bing ha aggiunto nella sua versione finale) attesta una persistenza che si rivela resistenza. He Fengming racconta il suo esilio in campagna durante la Rivoluzione culturale. La famiglia che la ospita è composta da lontani parenti. La tradizione del clan si farà istanza di protezione e condizione di sopravvivenza. La famiglia contadina del 1969 ha resistito alla "ristrutturazione" organizzata a partire dagli anni cinquanta. Di più: la resistenza è, se così possiamo dire, lessicale. He Fengming porta una doppia marca infamante (il famoso "cappello", *maozi*): la sua origine di classe e il suo passato da cattivo elemento. Quest'ultimo termine (*fenzi*) equivale al nostro "-ista", si applica in positivo (come in *jiji fenzi*, attivista) o in negativo (*youpai fenzi*, elemento di destra).

He Fengming precisa che i contadini rifiutano di considerarla come un *elemento*. Le chiedono di utilizzare appellativi tradizionali, la cui declinazione esprime il posto della persona all'interno del sistema familiare. Dunque sostituirà al termine

compagno il termine *da ma* (letteralmente madre maggiore) per la padrona di casa, che a sua volta nel villaggio la farà chiamare *da jie* (sorella maggiore).

Potremmo trovare questa parte del racconto fuori luogo o aneddotica, ma Wang Bing sa che conduce a qualcosa di cruciale: la memoria dell'individuo e la cultura collettiva di fronte ai racconti imposti.

Wang Bing sa che non sta raccogliendo nulla di nuovo. Diversi sopravvissuti hanno pubblicato le loro memorie (ne cita alcune pure He Fengming), inchieste di storia orale sono state redatte (tra cui quella di Yang Xianhui, ma anche altre compilate da alcuni universitari⁵), la realtà del 1957 e della Rivoluzione culturale circola oralmente, e non solo tra i sopravvissuti. Ma Wang Bing si è spinto ai limiti della "testimonianza" documentaria, si è spinto soprattutto verso il terribile dubbio (misto a indifferenza) che colpisce la parola registrata. Infine sa che malgrado o a causa della sua forma codificata, il racconto di He Fengming non gli permette di andare a fondo nel confronto che egli cerca. Ormai, dopo aver letto e ascoltato, dopo il racconto dell'amarezza e la solitudine dei sopravvissuti, sarà indispensabile *vedere*.

Si dovrà andare al di là della rappresentazione a parole per comporre le immagini dell'orrore. Sarà il compito insostituibile della finzione, di *The Ditch*. Il lavoro di un film portato a termine con fatica, nella discrezione d'obbligo, e la povertà dei mezzi (nessuno dei finanziatori privati cinesi del cinema può farsi avanti con un tale soggetto). Un lavoro di verità che dovrà restituire con esattezza la somma dei racconti ottenuti con l'inchiesta, e al tempo stesso crearne (finalmente) una rappresentazione *libera*.

"Emergere dalla catastrofe, significa ritrovare il gusto delle sfumature, mettere fine alla ripetizione allucinata delle parole che feriscono, senza per questo mascherare il dolore con parole di ottimismo forzato. Per questo le questioni di forma sono

indissociabili dalle questioni dette *di fondo*. Ricorrere alla *versione originale* e non mescolare la parola delle vittime e quella dei carnefici”.⁶

In un paese in cui il documentario non basta (ancora?) all’elaborazione della coscienza storica, *The Ditch* sarà dunque un canto: un lamento spogliato e ventoso come il deserto, in cui una donna griderà il nome dell’amato su una tomba perduta.

(Traduzione di Rinaldo Censi)

Note

¹ Andrew Chan, *Fengming, a Chinese Memoir. A Talking Picture*, in ReverseShot.com.

² Seguono alcuni esempi. *Yixin xiandang*: (all’epoca) “tutto il mio cuore era devoto al Partito”; *Huidao renmin de hanglie/buaibao*: (ritornare) “nei ranghi del popolo/nel seno del popolo”; *Hei’an de shenyan*: “un oscuro e profondo abisso”; *Tian ge yi fang*: (separata da suo marito) “ciascuno di noi in uno spicchio di cielo”; *Ye meiyou fei niao ye meiyou feng jiao*: “non volava un uccello, nessun insetto chiamava” (il silenzio del deserto); ... *de wo, ... de wo, youpai de wo, rube...*: “io la biasimata, io l’affamata, io l’elemento di destra, come avrei potuto...”. La forma sfiora la cantilena.

³ Françoise Lauwaert, *Après la catastrophe*, “Civilisation”, n. 56, 2007.

⁴ In cinese, *ku* significa amarezza: quella che è vissuta, l’amarezza di una pietanza come il dolore degli esseri.

⁵ Xu Zhao, *The Tragedy at Jiabiangou*, Laogai Research Foundation, Usa 2008; Yang Xianhui, *Woman from Shanghai: Tales of Survival from Chinese Labor Camp* (traduzione di *Addio a Jiabiangou*) trad. francese: *Le chant des martyrs*, Balland 2010.

⁶ Françoise Lauwaert, *op. cit.*



L'arte di sopravvivere

Il racconto e l'azione in due opere speculari

Eugenio Renzi

In questo breve saggio, prenderò in considerazione un aspetto limitato ma a mio avviso fondamentale del cinema di Wang Bing. In *Fengming, a Chinese Memoir* e in *Man with No Name*, documentari che formano un dittico, il regista ritrae una figura particolare, quella del sopravvissuto. La mia ipotesi è che esista una relazione necessaria tra sopravvivenza e messa in scena. E più precisamente tra l'arte di sopravvivere e l'arte di raccontare il fatto di essere sopravvissuto.

1.

Di *Fengming* esistono a oggi due versioni. Alla prima, mostrata a Cannes nel 2007 e della durata di tre ore e quattro minuti, se ne è aggiunta nel corso del 2009 una seconda, di quasi cinque ore, concepita per un'esposizione presso la galleria parigina Chantal Crousel insieme a *Man with No Name*. Per il momento, mi limiterò a prendere in considerazione soltanto la prima versione, quella "per il cinema". Il film comincia con qualche

passo verso la casa di Fengming. Wang Bing non ci dice nulla delle peripezie che lo hanno portato in questo luogo. Nulla delle centinaia di persone incontrate e intervistate nel corso degli anni nel tentativo di ricostruire l'epopea dei cinesi accusati di tendenze "reazionarie" nella Cina di fine anni cinquanta. Nulla del suo incontro con questa donna in particolare, sopravvissuta alle purghe che le hanno portato via il marito, e autrice di un libro di memorie, *La mia vita nel 1957*. Come un saggio scientifico, il film non si concede premesse, ma espone direttamente il proprio oggetto.

Il dispositivo è quanto mai spartano. Wang Bing prende posizione nel salotto dell'anziana donna, dispone la videocamera su un treppiede, registra il racconto. I cambiamenti di campo sono rari, progressivi. Tra un cambio di cassetta e l'altro, il regista restringe il quadro sul viso della donna o se ne allontana per ritrovare la figura. Alla fine del film, qualche inquadratura rubata al quotidiano di Fengming ha il doppio significato di uscire dal racconto e di riportarne il contenuto nel tempo presente. L'anziana signora guarda la televisione da sola come una vedova qualunque, ma quando squilla il telefono, non si tratta di una chiamata di cortesia, di un'amica o di un parente: è una sconosciuta che vuole condividere una storia simile alla sua. Il racconto di Fengming è il cuore del film, una narrazione estremamente meticolosa e sviluppata in ordine cronologico: dalla rivoluzione dei Cento fiori, la fase in cui il partito di Mao si apre alla critica, alla prima e alla seconda ondata di repressioni lanciate contro la "destra", fino alla riabilitazione degli anni novanta.

Impossibile non pensare alla prima parte di *East of Paradise* (2005), il documentario in cui il regista Lech Kowalski raccoglie la testimonianza della propria madre, che la polizia sovietica ha deportato dalla Polonia in un campo della Siberia; la donna in seguito a varie peripezie è alla fine approdata in Occidente. In entrambi i casi le due sopravvissute espongono, sem-

plicemente e senza altro mezzo che la nuda parola, la propria storia davanti alla videocamera, ma i due film differiscono su un punto capitale. La strategia narrativa differisce completamente. Nel film di Kowalski, l'epopea nel suo complesso è soltanto accennata per grandi linee. Il regista polacco sceglie di isolare un segmento del racconto, che la madre rievoca nei minimi dettagli. L'idea è che il micro-arco narrativo contenga gli elementi fondamentali di tutta la vicenda, con il vantaggio di una maggiore efficacia drammatica. Wang Bing decide invece di raccogliere la testimonianza per intero. Kowalski compone un quadro al tempo stesso universale e personale di una donna, sua madre, che nella seconda parte confronterà al proprio. Il regista cinese raccoglie una testimonianza che ha per scopo preciso ricostruire un momento storico poco conosciuto nei dettagli e negato nelle sue grandi linee: chiede a Fengming di fare luce sulla totalità della storia di coloro che sono stati accusati e condannati nella Cina maoista. Eppure, anche lui, in un certo senso, fa valere la parte per il tutto: invece di mostrare un numero di testimonianze, il più grande possibile, sceglie di concentrarsi sull'efficacia di un solo testimone esemplare. Questa decisione è cruciale per capire il rapporto tra il contenuto della storia raccontata e la forma del film.

2.

In un film parlato come questo, ogni singola inquadratura comporta una contraddizione tra due temporalità. Una prima ci permette di percepire quello che vediamo sullo schermo: nel caso di Fengming, una donna seduta sul sofà di casa propria che parla rivolta alla videocamera. Durante il suo racconto la luce cambia, imbrunisce. È la temporalità oggettiva, registrata dall'apparecchio cinematografico. Ovviamente, questo tempo potrebbe anche essere illusorio, vale a dire in parte ricostruito attraverso la messa in scena e il montaggio. Non è questo il caso: il film è stato in effetti girato in un solo pomeriggio. È quin-

di più corretto dire che si tratta di un tempo “interno”. C’è poi una seconda temporalità che caratterizza il racconto e ci è data attraverso la retorica. Le espressioni idiomatiche e persino le intonazioni contribuiscono a creare un’immagine del tempo in cui si svolge la storia. Più ancora di una cronologia precisa sorretta dalle date, è la potenza rappresentativa delle parole (fame, gelo, marcia, notte...) a suggerire i riferimenti all’interno dei quali il racconto può svilupparsi. Questa seconda temporalità è dunque da un lato artificiosa e dall’altro soggettiva. Il tempo in questo caso è “esterno”, poiché con esso è definita categoricamente la rappresentazione di un’immagine, presente nel film, ma esterna al dispositivo di registrazione perché ricostruita mentalmente dallo spettatore.

Questi due tempi coesistono e insieme confliggono l’uno con l’altro. Non si tratta infatti di un semplice contrasto tra passato e presente, il passato contenuto nel racconto e il presente del raccontare. Il tempo esterno, ovvero il contenuto del racconto, è altrettanto vividamente presente che l’azione descritta dal tempo interno. Entrambi coniugano un’azione che si attualizza davanti a noi. Il film è tenuto costantemente aperto dal respiro di questi due tempi distinti e opposti. Per tutta la durata è quasi impossibile concentrarsi solo sull’uno o sull’altro. L’attenzione è catturata e raggelata in un punto medio tra i due tempi, tra le azioni di Fengming nel racconto – i luoghi attraversati, gli incontri, gli interrogatori, i giacigli – e il suo essere nel proprio salotto. Impossibile isolarne uno rispetto all’altro, concentrarsi sull’uno senza percepire contemporaneamente anche l’altro. La radicalità del dispositivo di Wang Bing, che all’apparenza dovrebbe produrre due poli separati, invece innesca la sensazione di un’unità inscindibile del racconto e del raccontare, dell’immagine mentale creata dalle parole e quella registrata dalla videocamera. Il racconto è senza dubbio opera di Fengming. La sua immagine mentre racconta è invece l’opera del dispositivo meccanico. Ma l’u-

nità inscindibile dell'uno e dell'altro è l'arte specifica di Wang Bing.

3.

Il principio della vera arte è esporre una verità assoluta. E questo può avvenire solo quando l'oggetto dell'arte trova in se stesso la propria determinazione, ovvero sia la propria verità. Ora, come abbiamo visto, ognuno dei due poli del film, il racconto e il raccontare, preso di per sé espone una verità. La verità del racconto è quella del suo contenuto oggettivo, vale a dire la storia di una coppia di giornalisti, marito e moglie, di come prima l'uno poi l'altro sono catturati dalle maglie delle purghe maoiste, di come l'uno sia morto mentre l'altra si sia salvata. La verità in questo senso è per così dire storica e politica. C'è un vuoto storico e politico intorno agli avvenimenti in questione e il film cerca di portare, attraverso la testimonianza di Fengming, una prova fattuale, un *habeas corpus*, per cominciare a imbastire un processo. Il racconto della donna, ovvero la sua arte di narratrice, è degradata a mero strumento, un mezzo per raggiungere un fine esterno: la verità. Esterno perché la verità del racconto non può essere provata secondo un principio o determinazione interni al racconto stesso.

Dall'altro lato, abbiamo la verità delle immagini registrate. Tale verità si configura immediatamente come un fatto determinato: questa donna esiste, è la davanti a noi, ci parla. Il cinema si fa strumento di prova: Fengming è viva. Così come nell'arte del racconto, anche nell'arte cinematografica, la verità è esterna all'arte, come un fine distinto dal mezzo. Solo il fine ha valore in sé, mentre il mezzo, seppure artistico, non ha un senso per sé ma solo in un dover-essere per altro. Percepriamo questa doppia astrattezza solo perché consideriamo i due poli della respirazione del film come separati, mentre essi rispondono a un principio interno. Per capirlo bisogna osservare ciò che ogni polo nega immanentemente dell'altro. Il racconto di Fengming

nega la sua vita, la mette in pericolo in ogni istante, fino all'ultimo fa tremare lo spettatore per lei. Ma, il fatto è evidente, questa donna è lì, davanti a noi. Il film non risolve mai la tensione tra la possibilità assoluta della morte e l'affermazione della vita, ma tiene ferma questa contraddizione in una sintesi che comprende entrambe: la sopravvivenza. La contraddizione tra il racconto e il raccontare, tra morte e vita, fa apparire in ogni singolo istante Fengming come qualcuno che è sopravvissuto. E dunque, in ogni singolo istante, lo spettatore è tormentato dalla stessa domanda: perché questa donna è sopravvissuta?

4.

Nel 2009 la galleria Chantal Crousel ha ospitato un'esposizione concepita da Wang Bing. Una versione di quasi cinque ore di *Fengming* veniva mostrata in una sala in prossimità della quale era proiettato in loop un film inedito, *Man with No Name*, che fin dal titolo, *L'uomo senza nome* si oppone dialetticamente all'altro film in un confronto che offre una lunga serie di implicazioni reciproche e contraddittorie. Partendo da semplici considerazioni: i due protagonisti sono un uomo e una donna. Il primo vive completamente isolato dal resto del mondo, mentre la seconda ha creato intorno a sé una comunità. L'uomo senza nome è essenzialmente un uomo d'azione, mentre Fengming è una donna che agisce attraverso la parola.

Wang Bing non poteva filmarli se non in maniera speculare: alla staticità di Fengming corrisponde la mobilità dell'uomo. Alla temporalità interna di *Fengming* (lo ricordiamo, un lungo pomeriggio) si oppone la temporalità interna dell'uomo: un intero anno solare, corrispondente al racconto completo di un ciclo lavorativo del contadino (la fertilizzazione del campo, la semina, la crescita degli ortaggi e infine il raccolto). Se invece si prende la temporalità esterna di *Fengming* (il vagare senza fine della moglie da un campo di lavoro a un altro) essa è esattamente opposta a ciò che l'agire dell'uomo ci vuole metaforica-

mente raccontare: la storia di un uomo che ha deciso di non farsi sradicare e di rimanere ancorato, sia fisicamente che spiritualmente, a un modo di vita arcaico, antichissimo.

In entrambi, la logica è la medesima, solo che nell'uomo è molto più evidente: vedere come un uomo sopravvive. Con quali mezzi, attraverso quali azioni. In *Fengming*, la difficoltà è di interpretare dialetticamente i poli del racconto da un lato, il contenuto, e del raccontare dall'altro, ovvero l'azione, mentre nell'*uomo* il racconto (di come si sopravvive) è immediatamente anche azione e viceversa l'azione è immediatamente anche racconto e prova effettiva di come si sopravvive. Il mezzo narrativo non è mai separato dal proprio fine interno: la verità.

L'uomo senza nome ci insegna a capire il senso di *Fengming*. Ed è molto interessante a questo proposito che, nella concezione dell'esposizione alla Chantal Crousel, il regista abbia fatto in modo che il suono delle parole di Fengming fosse ben udibile anche laddove veniva proiettato *Man with No Name*. In questo senso non si tratta di un dittico nella concezione classica del termine, cioè una coppia di film che si succedono, bensì di una sola opera formata da due elementi sovrapponibili.

5.

Ci sono due modi di intendere questa sovrapponibilità. Il primo è quello del senso, senza dubbio il più semplice ed efficace. La storia di Fengming, il suo periplo di moglie di un internato e di "reazionaria", per Wang Bing deve essere ascoltata guardando il gesto di resistenza quotidiana dell'*uomo*. È evidentemente un modo per affermare che si tratta della stessa storia, della stessa Cina; di un solo film che ci racconta di una donna e di un uomo cinesi.

Questo film unico, in un certo senso, esiste. Wang Bing lo aveva in mente da molti anni ed è riuscito a girarlo anche grazie alla galleria parigina. Parliamo di *The Ditch*. Anche se la donna che cerca il proprio marito nel campo di lavoro non è

Fengming e anche se gli operai che muoiono di fame non rappresentano l'uomo, in *The Ditch* riconosciamo, incarnati in una donna e in alcuni uomini, le parole di Fengming e le azioni dell'uomo.

C'è una differenza fondamentale: i protagonisti della fiction muoiono mentre quelli dei due documentari sono, come è stato detto, dei sopravvissuti. Ed è questo il secondo elemento, più segreto e complesso, che rende sovrapponibile la voce di Fengming con le azioni dell'uomo. Entrambi, in quanto persone, sono riusciti a sopravvivere. E il film ci mostra esattamente come: attraverso la parola da un lato e l'agire dall'altro. Attraverso saperi al tempo stesso intellettuali e pratici.

Fengming racconta di essere passata attraverso colloqui, interrogatori e semplici incontri; in ogni occasione è riuscita, più o meno bene, a cavarsela, a trovare la parola giusta, a far capire all'altro le proprie ragioni o semplicemente a ottenere un minimo di pietà. Invitato a parlare a un seminario durante gli États généraux du film documentaire di Lussas nell'agosto del 2010, Wang Bing ha affermato che Fengming si è salvata soprattutto perché è una donna (dati alla mano, la percentuale di donne sopravvissute alle purghe maoiste è molto superiore a quella degli uomini). Nel film non si limita a dirci attraverso il racconto come si è salvata, ce lo dimostra nello stesso istante con il suo raccontare: in questo senso la verità del film dispiega i propri due poli in maniera dialettica. Non è mai il semplice contenuto del racconto a affermare una verità, né la sua forma, ovvero il raccontare, ma il fatto che forma e contenuto contribuiscono in egual misura a determinare l'oggetto del documentario: la sopravvivenza.

Per tre ore restiamo attenti a ogni singola parola di Fengming, senza perdere un solo istante l'attenzione. La sua capacità di farsi ascoltare è la prova ultima che dà senso al contenuto del racconto e lo rende, oltre ogni dubbio, vero.

Non c'è nulla. Cosa state guardando?¹

Wang Bing artista visivo

Andrea Lissoni

Questo testo si articola in due parti: la prima prova a situare l'opera di Wang Bing, *Crude Oil*, in un campo. La seconda, più discorsiva, prova ad evidenziare di cosa effettivamente quest'opera ci parla. Nella prima si considerano i modi, le forme, i generi e le discipline, nella seconda ci si concentra sul senso, come rivolgendosi a chi incontrasse un film di Wang Bing per la prima volta.

Fin dal primo approccio, la ricerca di Wang Bing sembrerebbe non lasciare dubbi: la questione è indubbiamente il tipo di tensione che l'opera riesce a instaurare con chi guarda. E in *Crude Oil*, presentato sotto forma d'installazione, la tensione non è data dalla durata (14 ore), né dall'articolazione del montaggio e né tantomeno è indotta da uno specifico dispositivo di proiezione. Wang Bing s'impone con autorevolezza e autenticità in un campo che si situa oltre le diatribe disciplinari fra cinema e arte contemporanea e fra accademia e critica: è cinema instal-

lato, “altro cinema”, “terzo cinema”, “cinema al museo” o è piuttosto arte che guarda al cinema?² Ma è anche un campo che lascia alle spalle altre questioni: di fatto è al di là dei generi, toccando – l’opera di Wang Bing – il documentario, i suoi limiti e la sua ridefinizione. Insomma, procedendo per esclusioni e negazioni anticipate – e non è peraltro nemmeno una possibile genealogia di Wang Bing basata sulla sua formazione, che qui ci interessa – rischiamo di non giungere mai al dunque, e cioè alla forma e alle condizioni di quel campo.

Dando per assodata l’autorialità del nostro, il problema in fondo è da una parte dare conto delle caratteristiche della stessa autorialità e, dall’altra, indicare il suo specifico contributo.

Non si tratta di schizzare i tratti di una nuova generazione di cineasti cinesi. Può essere invece d’aiuto tracciare reti, individuare trame e iniziare così a disegnare un territorio. A quale costellazione appartiene dunque Wang Bing? Il suo percorso si situa in un bizzarro crocevia dove convergono più le esperienze del cinema sperimentale e del video che quelle del cinema d’autore, anche di quello più radicale.³

I ritratti in interni in tempo reale, per esempio, presentati per lo più senza tagli, trascinano con sé qualcosa di smaccatamente warholiano. La logica di uno sguardo al lavoro che non stacca dal suo oggetto al punto da diventare invisibile, non ubbidisce certo al bisogno della rappresentazione di uno stile di vita disassato che galleggia in una condizione in cui il vuoto è un’evidente forma di resistenza da parte dell’élite sociale e degli outsider (perversamente affiliati da Warhol) alla pressione della macchina della produzione e del consumo popolare nel miraggio del benessere. Il tratto sotterraneo fra il servo/padrone dell’immaginario pop e Wang Bing rischia di essere indecente, nonostante la condivisione dell’ossessione per la durata e il tempo reale. E il confronto con l’avanguardia potrebbe fermarsi qui. L’intenzione di Wang Bing – le motivazioni, cioè il cuore dell’urgenza che disegna i presupposti dell’auto-

rialità – non è né quella del cinema sperimentale strutturale più rigoroso e ossessionato dai tempi, né tantomeno quello della tassonomia o della costruzione di un archivio della memoria a partire dalle più o meno splendidi storie minori e personali, come succede nel cinema di famiglia. Potremmo rendere omaggio a Jonas Mekas – *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) – ma, nonostante i bagliori di bellezza annidati nelle baracche da cantiere degli operai di *Crude Oil*, ciò che certamente non s’innesci mai nell’opera è lo sguardo pericolosamente ambiguo nella durezza marginale che Pedro Costa, per esempio, gestisce da anni con maestria. E se un altro possibile filo non corresse neppure verso l’artista e cineasta tedesca Ulrike Ottinger, al di là di durate confrontabili e di soggetti potenzialmente condivisibili (specie in *Southeast Passage*, 2002, o *Taiga*, 1995), il nostro campo si fa non solo sempre meno denso e singolare, ma anche sempre più intimo.

È la ricerca del grande cineasta paesaggista americano James Benning che può, forse, fungere da curiosa linea di tensione. E l’incrocio fra due personalità, due generazioni e due mondi impietosamente lontani, può avvenire sotto gli auspici di uno sguardo netto e inflessibile e la disponibilità assoluta e rigorosa all’ascolto, che siano orientati verso il paesaggio urbano, quello rurale, industriale o umano (specie considerando *Ruhr*, realizzato nel 2009).

Una volta abbozzato il campo, certamente peculiare ma ancora troppo fragile, resta da esplorare lo specifico apporto di Wang Bing e della sua opera. Abbiamo ipotizzato in apertura che la tensione generata da *Crude Oil* (come del resto *Fengming* o *Man with No Name*) abbia caratteristiche piuttosto particolari e indipendenti dal formato (tempi, dimensioni), dalla manipolazione della struttura audiovisiva (montaggio e postproduzione) e dalle modalità di diffusione (cioè il dispositivo, con proiezioni su più schermi, più o meno calibrati sulla

dimensione dello spettatore, fra loro diversi, a disegnare un ambiente...). Ma cosa innesca l'intensità?

L'intensità deriva principalmente da un tempo stirato quasi all'inverosimile che, come improbabile conseguenza, produce un'inesplicabile vertigine dell'attesa. Tempo stirato che si combina con un linguaggio che poggia su nessun uso di luci, una netta e cruda registrazione del suono ambiente e l'alternanza fra riprese in interni, persone al lavoro in esterni e vedute di paesaggio o di suoi elementi, che si manifestano come un'evidente lunga pausa spalancata al pensiero e alla riconsiderazione del sin lì visto.

Così, considerando modi e non soggetti, quel che accade allo spettatore è un fenomeno apparentemente confrontabile con la vertigine di fronte all'assoluto di *Empire* (1964) di Andy Warhol o alla dilatazione di *24 Hours Psycho* (1993) di Douglas Gordon, immergendolo nella scia della tradizione quasi ancestrale del dispositivo cinema e ingaggiando un confronto fra il corpo – il proprio di spettatore – e quello del cinema.

Un corpo a corpo che si gioca sull'ipnosi, come ama definirlo impeccabilmente Raymond Bellour, e che altro non è, probabilmente, che la bellezza o la meraviglia del cinema capace di riversarsi sullo spettatore, producendo un affascinante gioco di riverberi.⁴ Nonostante questo, la ricerca di Wang Bing ha una pertinenza non trascurabile con le dinamiche del campo dell'arte, per certi aspetti recuperando e aggiornando la tensione che soprattutto Bill Viola (nei suoi video monocolore fra gli anni settanta e ottanta) è riuscito a strutturare in modo esemplare. Lavorando sulla reciprocità fra corpo e linguaggio, esplorando i limiti delle durate e forzando tanto modi e tempi di ripresa, quanto uso di luce e di buio, di voce e di suono, Viola nei suoi video ha aperto le possibilità di una fruizione che ha visto reinventare la rigidità, il significato e la funzione di stati percettivi esautorati sia dal cinema, sia dall'arte, come la veglia, il sonno e la contemplazione. Ecco perché l'intensità che

Crude Oil produce è un aggiornamento di un campo relativo alla percezione le cui linee di forza e i cui confini sono stati tracciati dai pionieri del cinema sperimentale e dagli autori video, e che Wang Bing rende ulteriormente fluidi e cangianti, sino a spingersi verso i limiti dell'ipnosi.

Di cosa parla *Crude Oil*? Della quotidianità di un gruppo di operai al lavoro a un pozzo di estrazione petrolifero in Cina. Di un raggruppamento nel deserto di baracche bianche o rosse da cantiere a due finestre, sovrastate dall'enorme torre di perforazione come scenario di un'alternanza fra lunghissime operazioni di trivellamento e il vuoto dell'attesa del turno, fra esterni abbaglianti di frastuoni di macchine o immersi e interni altrettanto desertificati, abitati solo dalla luce della televisione, dal suono di una radio, dalla presenza invisibile del vento e dai radi scambi di parole fra gli operai. A parte poche sapienti eccezioni di movimenti di camera orizzontali, la camera fissa domina incontrastata, perdendosi solo a inseguire la luna in una notte che chiude un quarto di un'opera apparentemente ad episodi e in realtà assolutamente ciclica.

Crude Oil è una lunga, estesissima fessura. È una fessura nell'ombra della luce troppo splendente degli stereotipi dei grandi racconti del tardo capitalismo. Il punto è che non racconta di un mondo possibile o perfetto, quanto piuttosto di un mondo reale, a suo modo drammaticamente altrettanto perfetto e necessario.

La posizione che Wang Bing assume nella sua ricerca è chiaramente testimoniale. È una posizione che rappresenta un invito alla considerazione delle molte vite e all'ascolto degli infiniti suoni del presente.

Crude Oil non è un film-saggio di derivazione etnografica né il dispositivo a cui dà forma è un ambiente "plastico" immersivo e capzioso, quanto una fessura non didascalica che, come una lunga pausa di senso, sollecita a penetrare la com-

plexità, a sfidare e a interrogare i luoghi comuni. *Crude Oil* non è un lavoro sul campo, ma è il campo al lavoro. Ed è – in tutti i paradossi globali contemporanei (spaziali, temporali, economici e politici) – il campo del lavoro.

Crude Oil è una lunga pausa che invita a essere attraversata e possibilmente abitata.

Crude Oil è un crepaccio dell’immaginario. E, come ogni crepaccio, è allo stesso tempo sublime e terrificante.

Note

¹ Da una conversazione fra gli operai di *Crude Oil*.

² L’intero dibattito è stato ampiamente affrontato, almeno in Italia e in Francia, nelle pubblicazioni della rivista “Cinema&Cie. International Film Studies Journal” (dal n. 8 in poi), Carocci Editore, Bologna e dai volumi pubblicati dall’editore Campanotto di Udine che, come la rivista, accompagnano le *lectures* accademiche tenutesi di anno in anno dal 2006 nelle *Spring* e *Summer School* delle Università di Udine e di Parigi III. La bibliografia specifica comprende cataloghi di mostre, libri e saggi collettivi; citeremo solo M. Connolly, *The Place of Artist’s Cinema. Space, Site and Screen*, Intellect, Britol-Chicago 2009, come il più aggiornato fra i recenti e, per quel che riguarda il dibattito sul documentario, Aa.Vv., *Documentary Now! Contemporary Strategies in Photography, Film and Visual Arts*, NAI Publishers, Rotterdam 2005 e V. Havranek, S. Shaschl-Cooper, B. Steinbruegge, *The Need to Document*, JRP Ringier, Zurich 2005. Restano riferimenti imprescindibili i cataloghi delle due edizioni di *Documenta X* e *11* (1997 e 2002) di Kassel e le mostre *Ficcions Documentals* (CaixaForum, Barcelona 2004) ed *Experiments with Truth* (Fabric Workshop and Museum, Philadelphia 2005), curate rispettivamente da Marta Gili/Jean-Pierre Rehm e da Mark Nash.

³ In questo considerando tutto sommato anche i percorsi più estremi, come la prima fase documentaristica dei fratelli Dardenne, il cinema di Fernand Deligny e l’opera di Johan van der Keuken.

⁴ R. Bellour, *Le Corps du cinéma: Hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Paris 2009.

Le nostre fosse, i nostri deserti

L'attualità di *The Ditch*

Yu Shicun

Durante la Prima guerra mondiale, un critico francese avrebbe detto: “Nella nostra nazione è successo qualcosa di più importante: *La giovane Parca* di Paul Valéry”. L’idea che una poesia possa essere più rilevante di una guerra la dice lunga sul valore che gli occidentali attribuiscono all’arte nella vita. La nostra cultura, invece, nonostante le influenze buddhiste e confuciane, le religioni monoteiste e le successive varianti moderne, non ne ha ancora compreso il valore. Tanto meno oggi, in un momento di standardizzazione culturale, in cui la nazione e la società restano più grandi dell’individuo, gli accadimenti mediatizzati mettono in ombra la vita stessa e la bandiera da cinque stelle conta più della vita.

Nel 2010 gli avvenimenti più importanti per la Cina non sono l’Expo, le riforme millantate da Wen Jiabao, né i disastri ambientali ma la “parola sensibile” di un cinese che vince il premio Nobel e la realizzazione del film *The Ditch* di Wang Bing. Si tratta di opere frutto di uno spirito individuale, il cui valore trascende l’importanza di qualunque premio.

Il titolo cinese di *The Ditch*, *Jiabiangou* è tratto dal nome di un famigerato campo di rieducazione al lavoro, il centro Lao-gai nella provincia di Gansu. Sembra quasi una miniatura dell'ambiente politico cinese, vi viene deportato un gruppo di dissidenti di destra, diviso in superiori, amministratori, complici, picchiatori, gente comune. Se già la vita quotidiana è tragica, lo è ancora di più per i "socialisti non integrati": ridotti alla fame e al lavoro forzato scanditi da regole e orari rigidi, si nutrono soltanto di zuppe acquose. La *morte* e l'*annullamento*, che giocano la propria parte superando le istanze politiche, spingono l'uomo a desiderare solo il cibo: semi di campo, topi, alimenti vomitati da altri. Non resta che accatastare i morti, distenderli nel deserto e coprirli con la terra, persino mangiarne i cadaveri per placare la fame, o soltanto aspettare la propria morte nelle tane sotterranee. Si può soltanto sperare in una grazia o nella fine, sussurrando qualche chiacchiera per evitare di morire nel sonno subendo passivamente le invettive dei burocrati.

Questa cultura politica diretta e senza mezzi termini è stata ormai bollata come passata, spazzata via come polvere, risultato di un'epoca che non necessita di ulteriori ricerche e approfondimenti. Wang Bing, invece, l'ha scelta come campo d'indagine sfidando la nostra sensibilità e mettendo in discussione la nostra vita prospera (o quasi), grazie alla potenza di una denuncia solitaria, piena di tenacia e amore universale.

Evidentemente, il suo film non è destinato ai perdigiorno che vivono a proprio agio nel presente ma a un pubblico con uno sguardo e una sensibilità diversi, magari d'altri tempi o d'altri paesi. I primi sopravvivono immersi nella loro comodità e non sarebbero in grado di recepire questo film, convinti di avere tutto il coraggio e la conoscenza necessari. Tale presunzione fa sì che manchi loro l'interesse ad accettare la diversità. Parlare di *The Ditch* a questo tipo di persone è difficile, come affrontare la verità sulla società contemporanea, perché non ritengono necessario metterla in dubbio. A loro basta vivere.

Anche per chi possiede occhi e cuori di altri tempi e luoghi, affrontare le opere individuali risulta altrettanto difficile? Nell'era globale, questo tipo di creazione artistica riesce ad arrivare in profondità delle persone? L'ostacolo non è in realtà trovare buoni intenditori, ma la possibilità di superare gli ostacoli linguistici e individuare un legame stretto tra la storia, la pellicola e il presente. È questa la difficoltà del film: quanto riuscirà a rinnovare le condizioni della nostra umanità?

The Ditch è il primo film di finzione di Wang Bing. Prima, i suoi documentari hanno raggiunto il successo a livello internazionale. La sua fama non nasce tanto dallo sviluppo e dalla prosperità della Cina, piuttosto dalla capacità di interrogare e di aumentare i punti di vista nell'analisi della realtà storica, una prospettiva che può solo aiutare la nascita e formazione della Cina contemporanea. Questi documentari, che siano *West of the Tracks* o *Fengming, a Chinese Memoir*, hanno ricostruito il nostro presente a partire dalla negazione e dalla quotidianità. La negazione, come sappiamo, è espressione dell'individuo che più merita di essere ascoltato. Ogni forma di esistenza promossa dai vari sistemi di democrazia, società, tecnologia e potere, dialettica tra Yin e Yang, è soggetta alla negazione da parte dell'espressione individuale. La vita della massa anonima che resta al centro e il modo di fare di chi comanda possono essere messi in dubbio o gettati via. I più grandi proclami della storia, invece, sono espressione della vitalità personale di chi presuntuosamente non fa parte della massa: partendo dai margini, i proclami hanno raggiunto la gente, per cambiare la vita degli uomini e la loro esperienza, come effetto di riscatto dell'umanità intera. La negazione è proprio un metodo fondamentale per affrancare e migliorare la nostra vita e, in quanto tale, è presente strutturalmente nella creazione di *The Ditch*. È grazie a questa opposizione che Wang Bing ha fornito alla ricca Cina contemporanea un'imprescindibile prospettiva sui fatti storici. Per mezzo di una sintesi degli elementi narrativi più

importanti, ha dato vita a un racconto per immagini realistico ed essenziale. La vita dell'uomo è rappresentata con estrema violenza, ridotta al limite in quelle tane sotterranee, anguste e claustrofobiche, immerse nel gelo del grande deserto. L'uomo può solo seguire il destino preparato dal cielo oppure quello deciso dai superiori: una simile concezione dell'esistenza può aiutarci a capire il nostro ruolo e la nostra posizione oggi. La quotidianità, rappresentata dal disbrigo delle più basilari attività, come la ricerca del cibo, ci fa sentire fortunati ma ci costringe anche a interrogarci sulla vita odierna. Se non abbiamo il desiderio di vedere questo film, allora siamo probabilmente talmente assuefatti da non sapere riconoscere la parte che recitiamo in esso e da non voler mettere in discussione la ricchezza della nostra vita contemporanea per conquistare le verità umane più profonde.

Con l'aiuto dello sguardo di Wang Bing, la prosperità della nostra vita è messa sullo stesso piano della fame e del gelo di *The Ditch*. Non c'è differenza tra le condizioni del nostro presente a quelle mostrate dal film. L'individualità radicale di Wang Bing, regista ai margini della società cinese, attribuisce un significato importante alla partecipazione costruttiva.

The Ditch svela che nella società cinese attuale è ancora la politica a raccontare le storie. In Cina ci sono ovunque fosse come quelle mostrate dal film, nonostante la politica, sotto forma di questioni di mercato, società e tecnologia, svolga un'attività subliminale nello sviare, con strumenti volta per volta sofisticati o populistici, gli interessi della libertà e della democrazia. La vita è composta di un mondo che appartiene a se stessi e di uno esterno. Benché il primo sia retto da una serie di regole, valori, significati e funzioni, il destino di ciascuno dipende da quelli superiori, dalle relazioni e dalla politica statale. Nel mondo esterno è difficile comunicare, compatire e comprendere. I due mondi sono separati da alte mura che, se anche potessero aprirsi, non permetterebbero lo scambio per via del de-

serto umano e delle recinzioni del sistema. Anche negli ambiti sociali più politicamente o culturalmente corretti, l'uomo è sempre classificato secondo l'obbedienza a un obiettivo non strettamente necessario, spinto a ricoprire una posizione imposta dalla mentalità dominante.

Il film di Wang Bing, in questo senso, istituisce un paragone esistenziale sotterraneo, di carattere non solo storico, ma contemporaneo. Il modo di vivere dei cinesi non è poi così lontano da quello di *The Ditch*: dopo generazioni e generazioni di *morti vivi*, ci tocca lo stesso destino. Anche nelle nostre tane sotterranee, la vita è gestita da altri e a chi possiede ambizione e talento non resta che attendere, e qualora le mura si aprano, offrendo una possibilità di confronto con l'esterno, non ci sarebbe altra prospettiva che attendere la morte. Chen Danqing ha esclamato diversi anni dopo la scomparsa di Mao Zedong: "È tanto tempo che aspettavamo la fine del massimo esponente politico". Ma quante generazioni, da allora, sono ancora in attesa, vedono consumare il proprio genio, le proprie energie e capacità. Siano le "piccole guardie della rivoluzione culturale" nate nel periodo successivo agli anni cinquanta o sessanta, o piuttosto i nati dopo gli anni settanta, ottanta o novanta. Tutti vivono aspettando. E muoiono aspettando.

La vita delle persone è stordita di rumori di ogni tipo, delle musiche più diverse, ogni sorta di "caos e movimento". Ma al di là del muro, secondo la visione storica di Wang Bing, il destino dell'uomo non ha suoni, se non il parlare tra di loro dei condannati al Laogai. Sembrerebbe una fattoria di lavori forzati di un paese socialista, ma in realtà è l'inferno del mondo reale. In una Cina comunemente vista come "fabbrica del mondo", "parco divertimenti per avventurieri", e "società armoniosa", la natura umana viene distorta, la sensibilità degradata a quella primordiale, il corpo reso puro istinto. Wang Bing registra questa realtà politica e sociale secondo un linguaggio documentaristico in modo freddo e oggettivo, facen-

do rivivere non solo la storia, ma restituendo il significato delle verità nascoste dietro il folgorante cambiamento contemporaneo. Essere disinteressati o partecipi equivale a recitare ruoli storici da attori inconsapevoli, quando dovrebbe significare essere complici coscienti o protagonisti di commedie e tragedie storiche.

Vedere *The Ditch* è una sfida all'individualità. Qualcuno accosta questo racconto di orgiastica violenza dei paradossi all'analisi dei fatti che riguarda la politica attuale in modo costruttivo, e lo considera una versione cinese di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini, in grado di tormentare la sensibilità e i nervi del pubblico. Da un certo punto di vista vi si può vedere la stessa relazione tra politica, sesso e violenza, anche se il film non la presenta in maniera così nuda e cruda. È piuttosto una creazione di alta politica o, quantomeno, di politica orientale: tutto ha a che fare con la "costruzione del socialismo", così come oggi la vita del popolo cinese si può leggere attraverso gli sviluppi del mercato immobiliare, delle riforme e delle trasformazioni.

Dai tempi di *West of the Tracks*, Wang Bing si è affermato come il regista più epico del cinema contemporaneo cinese. La sua lunga epopea si regge grazie alla fede nella ricerca di una nuova forma per raccontare la vita. I suoi estimatori nutrono grandi aspettative, in virtù della forza del suo racconto e della fiducia che ripone nel lavoro di ricerca. Nonostante la mediocrità della vita quotidiana, sapere che esistono persone di questa levatura è fonte di speranza: Wang Bing trasmette alla gente una nuova forma di esistenza. Quando ci si perde, ci si ricorda di lui e ci si nutre di aspettative e curiosità. Ci si domanda, come ha detto un critico francese: "Cosa farà? E cosa ci consegnerà?". Nonostante talvolta abbia scelto di evitare contraddizioni e problemi, fa sempre parte di quei rari personaggi che possono permettersi a lungo di non esprimere una scelta, ma nel momento in cui scelgono sono felicissimi della propria de-

cisione. Per questo, vale la pena di aspettare. Prima o poi parlerà. Non potremmo neppure azzardarci a fare previsioni e supposizioni, ma sicuramente anche lui comprende e giudica, godendo la vitalità di un'esistenza piena.

Nella Cina moderna, il prezzo delle case cambia di giorno in giorno, il potere si urbanizza raccontando mediaticamente un'altra Cina, secondo una strategia che mira a trasmettere e infondere serenità e armonia. Il privilegio dovuto alle olimpiadi e all'Expo influenzano il lavoro della gente comune, ma c'è chi ha scelto la resistenza e ha rifiutato il *modus vivendi* dettato dal *sistema* o dall'*antisistema*. Grazie a una ricerca durata sei anni, Wang Bing restituisce immagini storico-epiche in grado di chiarire le relazioni tra mondi interni ed esterni, in un'epoca in cui la gente si limita a godere della vita di tutti i giorni, persa nelle faccenducole esistenziali.

In qualche modo, *The Ditch* va oltre la Cina continentale. Basti pensare a un'opera scritta nello stesso periodo in cui ha luogo il film: *Aspettando Godot*. Pur trattando entrambi di destini paradossali, *The Ditch* è molto più vero, più crudele dell'opera di Beckett. Per quanto la realtà sia così tanto in trasformazione, le assurdità, la vacuità e la tragicità di entrambe le opere sono le stesse. In qualche modo, il film costituisce una reazione verso la decennale "costruzione socialista" e gli autori occidentali dell'assurdo.

Abbiamo ragione di giudicare *The Ditch* più rivoluzionario dei vari gloriosi avvenimenti della società contemporanea. Siamo lieti di essere molto più fortunati dei personaggi raccontati dal film. Ma siamo davvero così fortunati? E in che misura? Qual è la differenza tra la fame e il comodo vivere? E quella tra limitazioni fisiche e servitù spirituali? Come sono le nostre "tane sotteranee" dentro i confini dei nostri mondi interiori? E dove sono il deserto e le mura nei nostri mondi esterni? Siamo davvero lontani dall'esistenza mostrata nel film, in un territorio dove l'ingresso e l'uscita sono liberi e non abbiamo ostacoli

di sorta? Per quale motivo ci sono, anche tra amici e parenti, ostacoli alla comunicazione con il mondo esterno, in nome di bellezza, giustizia e grandezza? Perché la nostra vita è tuttora guidata da persone senza competenze e che detestiamo? Come mai ancora oggi non aspettiamo che la vecchiaia e la fine?

Zhuangzhi, il nostro grande filosofo, ammoniva sulla malvagità di questo mondo e sui cambiamenti della civiltà. I cinesi dell'epoca di *The Ditch* non sono esenti dalle pene punitive, così come l'umanità di oggi non è esente dalle pene legate agli standard sociali, al consumismo di massa e al conformismo. Cerimonie d'inaugurazione o saggi di fine anno cantati su melodie che celebrano l'avanzamento storico e la cosiddetta trasformazione politica ed economica costringono l'uomo a bassezze e a una parvenza di felicità estranee alla propria natura. Per questo, l'evoluzione della nostra civiltà ha bisogno di una guardia, capace di destare e consolare la gente. Come ha detto Rong Ge: "Gli avvenimenti nella storia non sono per niente importanti. Alla fine, quello che importa è la vita dell'uomo, che crea storia. Solo in questo modo si verificano grandi trasformazioni per la prima volta".

(Traduzione di Shi Yang)

Rappresentare il lager

La fossa delle ideologie

Goffredo Fofi

La rievocazione del lager nazista ha conosciuto il suo capolavoro cinematografico con *La passeggera* di Andrzej Munk (*Pasażerska*, 1961), che regge il confronto con quello letterario di Primo Levi. Ma un'infinità di altri film e soprattutto libri ha affrontato il tema e l'ambiente fin quasi a costituire un genere, perché per i sopravvissuti fu impossibile dimenticare ed era impellente che tutti sapessero, e spesso i risultati sono stati sconvolgenti, a cominciare dai francesi *La specie umana* di Robert Antelme, libro, e *Notte e nebbia* di Alain Resnais (*Nuit et Brouillard*, 1955), film, e senza dimenticare le poesie di Paul Celan. Il mondo del gulag sovietico attende ancora il suo capolavoro cinematografico, anche se *Sta' fermo, muori e risuscita* di Vitali Kanevsky (*Zamri, oumri, voskreni*, 1989) lo affronta in scene indimenticabili, mentre le grandi opere letterarie sono invece tante. Ne ricordo almeno tre: i *Racconti di Kolyma* di Varlam Shalamov, *Una giornata di Ivan Denisovič* di Aleksandr Solženicyn e *Un mondo a parte* del polacco Gustaw Herling,

senza dimenticare poesie e ricordi di qualità altissima, di grandi poeti e di grandi testimoni, e il “ritorno a casa” di Vasilij Grossman, *Tutto scorre*.

L'universo concentrazionario cambogiano del tempo di Pol Pot ha avuto i documentari di Rithy Panh mentre quello variamente costruito dalla Cina maoista al tempo della cosiddetta Rivoluzione culturale, che ha riguardato migliaia e migliaia di persone colpite per i motivi più diversi in nome di una inesistente e manipolabile purezza ideologica, ha visto opere letterarie di grande livello (a cominciare da quelle di Zhong Acheng) e finalmente un film straordinario e integro, *The Ditch* di Wang Bing. (Per inciso, *La fossa* fu il titolo che il russo Aleksandr Kuprin dette nei primi anni del Novecento a un magniloquente romanzo-pamphlet sulla prostituzione).

Non avevo mai visto nulla di Wang Bing, non sapevo nulla di lui; ho visto soltanto il suo ultimo film grazie a una rassegna che da Venezia lo ha portato in una multisala di estrema periferia, in cui si era in meno di dieci spettatori. Ovviamente sarà assai difficile che qualcuno lo distribuisca. Mi è sembrato un film per il quale la parola eccezionale non è sciupata, per molti motivi.

Anzitutto, la conferma di una somiglianza: il quadro dell'universo concentrazionario cinese non è diverso da quelli che ho ricordato, le tipologie sono simili, l'uomo ha modi di comportarsi che si ripetono. Semmai gli aguzzini cinesi, come quelli russi, appaiono nelle opere di questi paesi meno crudeli dei nazisti, qualcosa di lontanamente umano sopravvive in loro. Eppure da ragazzo mi ribellai, reduce da alcuni Dostoevskij, alla distinzione vittoriniana tra *Uomini e no*: il male apparteneva all'umano, mi dicevo, ne era un elemento costitutivo come il bene ed era la lotta tra il bene e il male dentro la società e dentro ciascuno a fare la storia. Oggi, nel “post-umano” del post-moderno, nella sgraziata animalità che distingue la stragrande maggioranza degli esseri umani, mutati e mutanti, forse non sono più così ottimista.

La varietà dei passati, che pian piano si rivela nelle relazioni dei singoli all'orrore quotidiano, è grande, ci sono nel campo cinese collocato nel deserto del Gobi prigionieri che hanno contribuito alla rivoluzione, c'è la "zona grigia", ci sono i vecchi umanisti, ci sono i colti e gli incolti, i borghesi e i proletari ma tutti livellati dalle condizioni di vita, dalla lotta per la sopravvivenza. Ci sono i deboli e ci sono quelli che furono forti e in qualcosa riescono ancora a sembrarlo. Ci sono i giovani e i vecchi, anche se l'usura dei loro corpi e dei loro volti tende ad accostarli. Ci sono i vili e ci sono quelli che ancora tentano qualche atto di coraggio e di resistenza.

Ci sono soprattutto, a dominarli, le tre grandi livellatrici: la fame, la morte e l'assenza di libertà, l'impossibilità della fuga, lo spegnersi della speranza. Nessuno può sapere, svegliandosi nei dormitori-abitazioni scavati sotto terra, se arriverà alla fine della giornata. E perfino la corvée quotidiana in un vuoto paesaggio là sopra, in una tersa luce invernale – la costruzione di canali di irrigazione, che nell'Urss degli anni trenta avrebbe dovuto essere strumento di civiltà e fu scenario di morte per milioni di deportati – viene provvisoriamente abolita, perché troppo deboli sono i prigionieri, troppo violenta la carestia perché essi trovino ancora la forza di lavorare. La quotidianità è tutta spesa nel sonno e nel cercar di nutrirsi (topi, semi, ma anche il vomito del vicino e la carne dei morti), la debolezza fisica si fa estrema, la "fossa" di punizione colpisce un po' a caso chi fa qualcosa che non avrebbe dovuto fare. Eppure, nonostante tutto, in alcuni sopravvive qualcosa che non è solo dettata dall'istinto, ma anche da una cultura, dai valori di ieri: un approccio ancora umano agli altri e alla vita, a ciò che ne resta, fin nel rispetto dei morti.

Un film senza musica, senza predica, senza effetti, senza ombra di retorica. La parte in cui esso trova il suo culmine è nell'arrivo di una donna, nella sua disperazione ad apprendere la morte del marito, nella sua inconsolabilità, nella sua ossessi-

va ricerca del corpo del morto, nell'aiuto che finiscono per darle alcuni prigionieri, nella pira che essi costruiscono per bruciare il suo carro, nelle ceneri e ossa che ella potrà infine portar via con sé: tutto quel che le resta del suo amore, della sua ragione di vita. È la disperazione della donna a rendere agghiacciante e di nuovo tremendamente umano il racconto del lager, fuori da ogni suggestione sessuale e solo in quanto ricordo-presenza di casa-affetti. Di *pietas*.

Ecco, il film di Wang Bing ha di straordinario, come era del libro di Levi, questo “nonostante”, la capacità dell'umano di sopravvivere al non-umano o alla parte perversa dell'umano. Implacabile referto storico e politico, *The Ditch* ci colpisce anzitutto per la dimostrazione di questa possibilità. Non è un pamphlet politico, almeno non prevalentemente.

La Rivoluzione culturale è stata qualcosa di tragico e terribile che, da qui, abbiamo apprezzato senza renderci ben conto di cosa veramente fosse e significasse, cadendo colpevolmente nelle trappole della propaganda maoista e dei suoi portavoce italiani. E questa rimane una delle nostre massime vergogne passate, perché ha significato una complicità a distanza con fatti che *The Ditch* evoca e ricostruisce. Ma, va ripetuto e insistito, non è solo questo ed è molto di più, specialmente nei nostri anni di crescente robotizzazione dei corpi e delle anime, dei sentimenti, di quella che ci siamo abituati a chiamare coscienza. Di *The Ditch* ci ricorderemo però a lungo, quando le sciocchezze veneziane – i film dei post-umani, di Tarantino e di Marco Müller – nessuno si ricorderà più, sopraffatti come saremo da altre e peggiori sciocchezze, da altri e peggiori mutanti.

Memorie di Jiabiangou

Le testimonianze del campo

Maria Rita Masci

The Ditch trae ispirazione da un libro che raccoglie le testimonianze dei sopravvissuti del campo di concentramento di Jiabiangou, nella provincia del Gansu. Vi erano rinchiusi le vittime, principalmente intellettuali e funzionari governativi, della campagna lanciata nel 1957 contro gli esponenti della destra. Dopo aver sollecitato la critica sull'operato del Partito e la dirigenza, Mao stabilì che si era andati troppo oltre e mise fine con la repressione al movimento, noto come i Cento fiori.

Campi del genere erano chiamati di “rieducazione attraverso il lavoro manuale” e le condizioni di vita erano durissime; quello di Jiabiangou era stato originariamente costruito per contenere al massimo cinquanta detenuti, e non era in grado di sostenere i tremila elementi di destra che vi erano stati destinati. Alle “normali” condizioni si aggiunse la terribile carestia seguita alla fallimentare politica del Grande balzo in avanti. Solo in cinquecento sopravvissero, tutti gli altri morirono di fame.

L'autore del libro, lo scrittore Yang Xianhui, originario del

Gansu, venne a conoscenza della tragica sorte dei rinchiusi a Jiabiangou nel 1965: giovane idealista, era andato a lavorare in un'azienda agricola collettiva nel deserto del Gobi allo scopo di sviluppare l'arretrato nord-ovest vincendo le avverse condizioni naturali. I tempi non erano maturi per ulteriori indagini e soltanto nel 1997 poté dedicarsi a ricostruire la vicenda. Nessuno volle dargli il permesso di accedere ai documenti di archivio e la sua unica fonte divennero coloro che erano sopravvissuti. Nel corso di cinque anni Yang Xianhui ha rintracciato, incontrato e intervistato oltre cento persone, non tutte disposte a raccontare, per paura di ritorsioni. Le storie dei singoli sono state poi scritte da Yang, allo scopo di sistematizzarle e conferire loro uno status letterario che ne avrebbe facilitato la divulgazione. "La donna di Shanghai", la prima memoria pubblicata nel 2000 dalla rivista "Letteratura di Shanghai" ("Shanghai wenxue"), suscitò sensazione e discussioni. Tre anni dopo uscì una selezione di testimonianze nella raccolta *Addio a Jiabiangou* (*Gaobie Jiabiangou*), recentemente riedita con il titolo *Memorie di Jiabiangou* (*Jiabiangou jishi*).

Le agghiaccianti memorie raccolte da Yang Xianhui testimoniano le terribili condizioni di vita nel campo e le reazioni verso le difficoltà estreme di chi vi era rinchiuso, con il loro misto di dolore, orrore, umanità e bestialità.

Lo stile nitido della narrazione, senza aggiunte retoriche e senza sconti, conferisce al quadro una dignità e una tragicità di stampo greco, e forse ha suggerito anche il tono asciutto ed essenziale del film.

Fra le testimonianze più impressionanti ci sono quelle che riferiscono gli episodi di cannibalismo. In "La donna di Shanghai", la moglie di un recluso compie il lungo viaggio da Shanghai a Jiabiangou per far visita al marito. I compagni di cella esitano a dirle che è morto, ma ancora di più sono riluttanti a condurla alla tomba dove potrebbe rimanere straziata alla vista del cadavere mutilato. "Sul treno" è una storia esemplare

sui labili confini tra il bene e il male in una situazione ai limiti dell'umano, e sul trionfo dell'umano, nonostante tutto. Un detenuto di nome Li scopre che durante la notte un compagno di prigionia, Wei, va a mangiare le interiora dei cadaveri. Inorridito lo denuncia alle guardie del campo, le quali però non sanno come trattare il caso se non da un punto di vista di condanna morale, poiché profanare i morti non è un reato. Decidono comunque di punirlo legandolo secondo un sistema che impedisce la circolazione del sangue e lo gettano in una fossa. A questo punto Li si pente, perché non vuole causare la morte di nessuno, percependo la precarietà della vita sua e dei compagni, e riesce a far sì che Wei venga rilasciato e curato. Quando questi si riprende, scappano insieme dal campo.

“Il ladro” racconta la lotta per la sopravvivenza e la ricerca del cibo di una persona per bene che non abbandona mai la voglia di vivere: comincia a rubare per sfamarsi e non può più smettere, nemmeno una volta tornato in libertà. Anche sfamarsi può essere pericoloso: “Un pasto” narra di un gruppo di detenuti mandato in un vicino distretto per prendere un carico di patate. Sulla via del ritorno se ne spartiscono un sacco, ma ne mangiano troppe e sono assaliti da dolori terribili, tanto che alcuni di loro muoiono.

“Jianong” è il nome di un bambino nato nel campo, ma anche l'acronimo in cinese di Azienda agricola di Jiabiangou (all'epoca si davano ai figli nomi del genere, per esempio Jingsheng: “nato a Pechino”). A Jiabiangou le donne erano una minoranza, diciannove su tremila, e anche se le loro condizioni di vita e lavoro erano leggermente migliori, il dolore per aver dovuto lasciare i figli, aver perso il lavoro e aver vissuto di stenti nel deserto, aveva conseguenze pesanti, portando a suicidi e follia. La nascita del bambino che dà il titolo al racconto diventa per le detenute una ragione di vita: accudiscono lui e la madre in tutti i modi, anche rubando il cibo.

Bastava poco per finire in questi campi, come disegnare un

paio di baffi sul ritratto di Mao, episodio riportato in “Odio la luna”. L'arbitrarietà delle accuse emerge molto chiaramente, ma molti condannati sperano che il partito riconosca di averli incolpati ingiustamente, desiderano riabilitarsi per essere reintegrati e continuare a vivere una vita normale. È a causa di questo se per lo più non fuggono. Alcuni si sentono colpevoli, altri si pentono di essersi comportati superficialmente, altri ancora sono del tutto impotenti essendo stati condannati solo perché figli di capitalisti o proprietari terrieri.

Quando la notizia dell'impressionante numero di morti a Jiabiangou raggiunse le autorità centrali a Pechino, il campo venne chiuso e partì un'operazione di copertura e camuffaggio che produsse un gran numero di cartelle cliniche false. La fame non era mai citata fra le cause della morte dei detenuti, come testimoniato dal medico che fu costretto a contraffarle.

Il libro ha potuto circolare in Cina innanzitutto perché gli è stata data una veste letteraria e poi perché non è un'aperta denuncia dell'operato del partito. Con il cambiamento di rotta inaugurato da Deng Xiaoping si è messo fine alla Rivoluzione culturale, le vittime sono state riabilite, la lotta di classe è stata dichiarata chiusa. Si è voltata pagina e si è spinto l'acceleratore sullo sviluppo economico, sul miglioramento delle condizioni di vita. Un nuovo contratto è stato tacitamente stabilito con il popolo: consenso in cambio della fine delle persecuzioni e del benessere materiale, dimenticare la lotta politica e salvare così anche il partito. Guardare indietro oggi è pericoloso, implica fare i conti con una struttura che è sempre rimasta al potere e non va messa in discussione, anche perché alle tragedie del popolo cinese si è aggiunta quella di Tian'an Men. La memoria ribadisce che tanta gente ha sofferto inutilmente e che giustizia non è stata fatta. Per questo va disincentivata. A discapito anche di opere importanti come questo libro e il film a cui ha dato vita.

Contro la miseria del mondo

Wang Bing e Pedro Costa

Federico Rossin

A che scopo i poeti in miseri tempi?

Friedrich Hölderlin

Il passato rimane indietro, il futuro esita, il presente poggia
sul nulla.

Rainer Maria Rilke

L'insegnamento più ovvio dei nostri anni è quello di un rifiuto
del mondo accompagnato da una presenza al mondo.

Franco Fortini

“Una generazione [...] stava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui niente era rimasto immutato tranne le nuvole, e nel centro – in un campo di forza di esplosioni e di correnti distruttrici – il minuto e fragile corpo umano”.¹ Walter Benjamin scriveva queste considerazioni negli anni trenta pensando agli

uomini che erano usciti dalla tragedia della Prima guerra mondiale, eppure sono frasi che raccontano anche il nostro presente globalizzato e il suo paesaggio in stato di eccezione permanente, immagini che abbiamo visto e amato soprattutto in due capolavori di un nuovo cinema che è sì è fatto strada all'inizio del nuovo millennio,² *Tie Xi Qu: West of the Tracks* di Wang Bing e *No Quarto da Vanda* (2000) di Pedro Costa. Sono entrambi due film-monstre, dalle ambizioni smisurate, dalle scelte estetiche assolute, due film così innovativi da obbligarci a ripensare il cinema dalle sue fondamenta di linguaggio e soprattutto tanto decisivi per una nuova politica dell'immagine da farci sentire come nessun altro film di oggi l'intollerabile crollo del nostro mondo e pertanto da spingerci con forza al cambiamento dello stato di cose presente, prima che sia troppo tardi.

Wang Bing e Pedro Costa rappresentano due polarità registiche estreme, due personalità che, pur nella siderale distanza, mettono in questione economia, forma e pensiero del cinema di oggi: pertanto crediamo che, attraverso un breve parallelo che illumini il percorso dell'uno con il lavoro dell'altro, facendone emergere punti di contatto, divergenze culturali e politiche, si possa tentare di identificare due modelli fondamentali di come il cinema oggi abbia le potenzialità per tornare davvero a vedere, concepire, articolare il mondo e il visibile. Sia Wang Bing che Pedro Costa intendono rifondare il fare cinema attraverso un approccio totalizzante e un inestricabile legame tra esistenza e opera, tra esperienza umana e lavoro artistico. Entrambi rifiutano radicalmente le strutture produttive della macchina-cinema, contrapponendovi una nuova tensione esistenziale che si fa immediatamente immaginazione poetica: se per Pedro Costa si tratta di una scelta francescana³ e politica, in opposizione a un cinema commerciale e industriale sentito come falso e infame, una scelta di oltranza e spoliazione perseguita con programmatica ostinazione, per Wang Bing la scelta di povertà dei mezzi e di libertà delle forme e delle dura-

te si pone *quasi naturaliter* come obbligo morale, ed è un percorso di solitaria indagine del mondo senza i freni censori che si sarebbero a essa frapposti nel caso il giovane filmmaker cinese avesse adottato una produzione del suo paese, pubblica o privata che fosse.

Entrambi i registi partono alla riscoperta del reale con una piccola videocamera digitale: Wang Bing – alla prima vera e propria esperienza filmica – non ha nemmeno un direttore della fotografia, fa tutto da solo e ricorre sempre alla camera a mano; Pedro Costa invece viene accompagnato a volte da un collaboratore con un minuscolo parco luci e lavora quasi unicamente con il cavalletto. La differenza maggiore tra i due sta nella tensione a cui l'immagine digitale viene spinta: il regista cinese si affida alla realtà bruta che incontra, con il suo grandangolo semi-professionale non cerca di estetizzarla ma di accoglierla totalmente mantenendo nelle sue immagini persino piccoli errori di esposizione e di fuoco, anzi facendone una scelta plastica molto precisa. Il regista portoghese invece scardina dall'interno la piattezza dell'immagine digitale, ne forza i limiti espressivi arrivando a una commovente bellezza e a un rinnovato splendore del vero di rosselliniana memoria, riscalda l'ontologica freddezza tecnologica del suo medium attraverso una vastissima tavolozza di chiaro-scuro (che non può che far pensare a Rembrandt e Caravaggio) e alla fine del montaggio fa migrare le sue immagini digitali su pellicola 35mm, sviluppando così una potenza plastica e una nettezza coloristica impossibili da ottenere con un supporto digitale. L'arte di Pedro Costa è al contempo realista e romantica perché mira a custodire attraverso la bellezza estetica la dignità perduta dall'umanità, realizzando finalmente il sogno di Schiller di un'opera la cui materia sia presa dal presente ma la cui forma giunga "da un tempo più nobile, anzi al di là di ogni tempo, dall'assoluta, immutabile unità del suo essere".⁴

Per entrambi i filmmaker il cinema raggiunge la vita se – e

solo se – perde di vista “il tempo messo al lavoro” nei piani produttivi tradizionali che impongono un’articolazione forzata e falsa della realtà.⁵ Il reale può essere compreso e restituito nella sua complessità solo abbandonandosi a esso, sacrificando il tempo della propria vita per ascoltare totalmente il mondo: come Wang Bing ha vissuto con gli abitanti del distretto di Tie Xi per quasi tre anni, condividendo con loro la propria esistenza ed esperienza, allo stesso modo Pedro Costa ha abitato⁶ per oltre due anni la stanza di Vanda Duarte e il quartiere capoverdiano di Lisbona, Fontainhas. La ricerca di un legame indissolubile fra esistenza e opera si articola per entrambi anche nel rifiuto di qualsiasi sceneggiatura scritta prima della riprese, di qualsiasi scrittura preventiva sentita sempre e comunque come preconfezionata, di qualsiasi gabbia interpretativa prevista prima del corpo a corpo con il reale: ci si mette in suo ascolto senza risposte da dare e nemmeno troppe domande da porre, senza nessuna voce fuori campo a dirigere e dirimere i nostri pensieri, senza nessuna musica extradiegetica a distrarci dalle immagini.

Entrambi i registi hanno trovato solo in corso d’opera o addirittura alla fine delle riprese la struttura filmica con cui articolare la realtà senza tarparne le energie esistenziali, le folgorazioni aleatorie, i lampi visionari. Wang Bing racconta⁷ di aver iniziato il lavoro scattando delle fotografie, poi cominciando a filmare ma senza un vero e proprio scopo preciso, quindi, dopo aver accumulato una certa quantità di materiali, di aver pensato a una struttura unitaria in cui i tre fili generali del film (le fabbriche, il villaggio, la ferrovia) potessero man mano intrecciarsi fra loro, creando legami narrativi forti e serrati richiami formali. Se il risultato finale è la sconfitta di questa struttura imposta sulla realtà è perché i tre filoni sono rimasti slegati e hanno poi conseguito una collocazione autonoma, ciascuno con la propria temporalità interna e il proprio periodo. Pedro Costa ha trovato solo al montaggio la costruzione

del suo film e, finendo per rifiutare una stretta linearità narrativa e una coerente diacronia, ha raggiunto un paradossale equilibrio e dato vita a una polifonia magica: “durante le riprese il mio metodo era documentario, e solamente tale. Al montaggio so di aver cercato di ritrovare il plurale (del quartiere) nella persona di Vanda. Vanda, come Pessoa, ha in sé la mistica, la pratica, l’antico, il moderno. È molto difficile fare un film a più voci, una polifonia dove non ci siano troppe folgorazioni poetiche”.⁸

Wang Bing costruisce un polittico monumentale in cui la stessa storia viene raccontata tre volte da tre punti differenti e da tre voci collettive diverse, un retablo epico in cui ciascun elemento ha in sé una labile – seppur percepibile – coerenza narrativa che sta a noi spettatori cucire insieme a quella degli altri episodi, arrivando con le nostre singolarità a ripensare silenziosamente il lungo percorso attraversato. Pedro Costa dipinge invece una smisurata pala d’altare a tavola unica in cui non esiste una vera progressione nel racconto, in cui non c’è un vero inizio e una vera fine: *No Quarto da Vanda* è un quadro brulicante di vite ma come congelato e immobile nell’insieme, un labirinto oscuro da cui non si esce con un banale filo d’Arianna narrativo. Entrambi raccontano una storia di distruzione e rovina: ma se Wang Bing sceglie di restare nel distretto di Tie Xi per anni con il fine sempre più preciso di documentare lo smantellamento progressivo delle fabbriche e l’avanzante demolizione del villaggio operaio, Pedro Costa filma l’eterno presente di Vanda come se da sempre fosse minacciato dalle ruspe e dai martelli pneumatici che radono al suolo il quartiere di Fontainhas e, per non farci mai dimenticare il clima di devastazione perenne, immerge le sue immagini in un pressoché costante fuori campo sonoro *industrial* degno delle migliori performance degli Einstürzende Neubauten.

In *West of the Tracks* si racconta la fine di una società e la chiusura di un periodo storico, il disfarsi pezzo a pezzo di una

struttura sociale, lavorativa e umana: Wang Bing scandaglia sottilmente il processo di erosione programmata con cui il potere economico-politico decide di far morire un luogo e i suoi abitanti, documenta passo passo il declino prestabilito di un complesso frammento di mondo e ne registra ogni piccola falla e resistenza. *No Quarto da Vanda* è invece la testimonianza di una comunità solo apparentemente al di fuori della storia,⁹ una comunità devastata dall'esterno ma paradossalmente in sé coesa attorno a un comune progetto di vita e di morte:¹⁰ “*Vanda* è un film che, in fondo, non smette di parlare della famiglia, di questa famiglia ideale che non è il quartiere, che non è il padre, la madre, la figlia, che è qualcosa di entrambe, una comunità”.¹¹ Wang Bing, documentando il rovescio della medaglia del turbocapitalismo cinese e del suo progresso sfrenato e distruttivo, costruisce una gigantesca metafora del suo paese. Pedro Costa adotta invece l'allegoria per ritrarre il Portogallo e la sua mortifera stagnazione nell'immagine meravigliosa e struggente di una moderna Vergine Maria, Madre di tutti noi proprio perché *junkie* e da sempre perduta. Da queste due differenti scelte di figure retoriche si possono far discendere non solo le rispettive operazioni formali ma anche le peculiari posture etiche e politiche adottate dai due registi.

In entrambi i film la questione del corpo è il cuore concettuale e il cardine attorno a cui ruotano tutti gli snodi estetici ed etici. Wang Bing persegue una fisica assoluta dei corpi filmati, il suo è un cinema dell'immanenza, un cinema che mostra la resistenza alla fatica e al dolore, un cinema che filma il lavoro e il gesto umano con esattezza impressionante e con pari cura ne documenta gli effetti su corpi spossati, nudi, sudati: eppure la sua camera a mano non è (quasi¹²) mai funzionale a una diretta e patetica partecipazione, a una immersione enfatica del corpo filmante fra i corpi filmati e nemmeno a una troppo facile marcatura autoriflessiva e postmoderna; la distanza fra l'uomo con la macchina da presa e gli “attori” resta infatti sensibile e si

apre solo in quei momenti in cui il fuori fuoco, le *sovra-o-sotto-esposizioni*, i lumeggiamenti e lo sporco sul vetro della videocamera svelano la presenza-assenza del filmmaker. Ma non è mai una distanza abissale e disumana perché Wang Bing rimarca senza posa l'umiltà della propria posizione di filmmaker di fronte a una realtà di colossali proporzioni, e sebbene lasci uno spazio decisivo tra sé e le persone filmate, non c'è mai freddezza macchinica nelle sue immagini tanto l'impercettibile movimento del suo respiro finisce per impastare la materia stessa del suo filmare, tanto la sua scelta del punto da cui guardare è sempre miracolosamente quella giusta.

Pedro Costa adotta invece in *No Quarto da Vanda* un regime di immagini imperniato su di una metafisica trasfiguratrice dei corpi filmati e si fa così portavoce di un cinema che danza fra la presenza e la trascendenza, un cinema cui appunto non resta che il compito etico-politico di filmare senza sosta "la morte al lavoro": le sue immagini sembrano redimere la realtà¹³ puramente fisica degli esseri umani derelitti che filma, sono immagini cariche di una potenza visionaria capace persino di sottrarli alla morte certa strappandoli al buio, illuminandoli finalmente come corpi gloriosi; "il denudamento, l'instabilità, lo sgretolamento dei corpi e delle anime vengono, attraverso la messa in scena e soprattutto all'illuminazione, trasfigurati, celebrati come la possibile spoglia degli angeli di un nuovo orizzonte".¹⁴ A una prima superficiale impressione anche Costa sembra restare lontano dai suoi "attori" e registrare in maniera apparentemente impassibile la ripetizione estenuante dei loro gesti sempre uguali, le loro litanie lamentose, il loro tormento fisico: ma lo splendore della forma raggiunta dalle sue immagini nate da questa distanza solo e soltanto spaziale finisce per annullare il vuoto tra la macchina e l'uomo portandoci a fianco dei suoi corpi filmati, in un abbraccio straziante, disperato e pericoloso che solo qualche fariseo ha potuto scambiare per un gesto osceno frutto di sadico voyeurismo.

Gli operai senza lavoro e casa di *West of the Tracks* e i giovani drogati di *No Quarto da Vanda* sono raccontati come figli di uno stesso meccanismo di esclusione frutto di un capitalismo cieco e distruttivo, e per entrambi i registi il compito primario è stato quello propugnato con vigore polemico dal primo grande storico di un popolo, Jules Michelet, e cioè “far parlare i silenzi della storia, quelle note dalla durata indefinita in cui essa non dice più nulla e che sono i suoi accenti più tragici”.¹⁵ Ma se Wang Bing vuole dar voce ai senza voce per documentare i rimossi della storia e della società della Cina di oggi, e per raccontare in una rappresentazione tutta umana le vicende di chi è condannato all’oblio dal potere e dal capitale adotta un registro e un quadro epici; Pedro Costa invece allarga il campo della sua acuminata visione politica fino a dare ai suoi “personaggi” una dimensione metafisica e una statura mitologica, amplificando la loro umanità fino al limite estremo. In questo senso anche la concezione del tempo sviluppata nei due film è radicalmente diversa: nel film portoghese viviamo un tempo senza tempo, un’apocalisse che non smette di aver luogo, siamo sconvolti dalla mancanza quasi totale di una qualsiasi determinazione cronologica (nel buio del film scompare persino ogni differenza tra giorno e notte); nel film cinese sperimentiamo invece due tempi intrecciati fra di loro, quello ciclico, naturale e millenario della tradizione (le immagini del capodanno e dell’alternarsi delle stagioni), e quello lineare e burocratico, economico e sociale dettato dal potere dello stato e del denaro.

Tanto si è scritto del superamento delle barriere fra documentario e finzione messo in opera da Wang Bing e Pedro Costa, ciascuno con le proprie specificità di linguaggio e di forma ma accomunati da una tensione a sfuggire i generi e gli statuti ontologici del cinema per ritrovarne una verginità lumieriana. Eppure crediamo che si faccia un torto grave ai due cineasti a ridurre il loro lavoro a una *boutade* interessante ma forse solo teorica che poco concede allo spazio vero che *West of the*

Tracks e *No Quarto da Vanda* continuano a farci vivere anche dopo che siamo usciti dalle loro durate fuori standard commerciale: lo spazio che i due film ci hanno riaperto è quello di un'arte che, come ha scritto John Berger, "spesso ha giudicato i giudici, chiesto vendetta per gli innocenti e mostrato al futuro quel che il passato ha sofferto, così che non lo si è più dimenticato", un'arte che torna a far paura al potere "perché dà senso a quel che le brutalità della vita non sanno spiegare, un senso che ci unisce, perché finalmente è inseparabile dalla giustizia. L'arte, quando funziona così, diventa il punto d'incontro dell'invisibile, dell'irriducibile, del duraturo, del coraggio e dell'onore."¹⁶ Quest'arte ha un nome: resistenza.¹⁷

Note

¹ Walter Benjamin, *Esperienza e povertà* (1933), in *Opere complete. Vol. V: Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino 2003, pp. 539-540.

² Un nuovo cinema digitale e povero che, negli stessi anni, trova un altro maestro nel filippino Lav Diaz, ideale fratello di Wang Bing e Pedro Costa.

³ Il riferimento va qui ovviamente a Roberto Rossellini, al suo cinema ma anche ai suoi scritti teorici, che Pedro Costa ha da sempre posto fra i suoi maestri assoluti (con Ozu, Bresson, Renoir, Warhol, Straub-Huillet).

⁴ Friedrich Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795), Armando, Roma 2005, p. 141.

⁵ Il riferimento va qui ora ad Alberto Grifi e al suo *Anna* (1972-75), film precursore di (quasi) tutto quello stiamo qui dicendo – e poco importa se Wang Bing e Pedro Costa forse non abbiano mai visto né conoscano questo film.

⁶ In senso figurato, *ça va sans dire*.

⁷ Cfr. l'intervista al regista contenuta nel cofanetto dvd – *A l'Ouest des rails* – edito in Francia.

⁸ Jacques Lemièrre, *Entretien avec Pedro Costa*, in "Images documentaires", 61/62, 2007, p. 81.

⁹ "Vanda è qualcuno di molto lucido, che ha uno spazio, che sa che ci sono delle classi sociali, che al centro dei rapporti fra le persone c'è il denaro, e che non smette di parlare di noi..." *Ivi*, p. 76.

¹⁰ Vanda, alla fine del film, ripete più volte "Questa è la vita che abbiamo

scelto”, rimarcando la propria dimensione di libertà e la coscienza lucidissima del proprio *essere-nel-mondo*.

¹¹ *Ivi*, p. 75.

¹² Eccezione straordinaria che conferma la regola è il magnifico piano-sequenza in insistita soggettiva del regista che corre solo attraverso un desolato paesaggio innevato, ansimante per la fatica e il freddo intenso.

¹³ Ovviamente il riferimento è Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York 1960. La prima versione italiana porta invece il titolo *Film: ritorno alla realtà fisica*, perdendo così per strada il fondamentale concetto teologico-politico di *redenzione*.

¹⁴ Jean-Louis Comolli, *Dans la chambre de Möbius*, in “Images documentaires”, cit., p. 111.

¹⁵ Jules Michelet, *Journal*, Gallimard, Paris 1959, p. 378.

¹⁶ John Berger, *Presentarsi all'appuntamento. Narrare le immagini* (1991), Scheiwiller, Milano 2010, pp. 12-14.

¹⁷ “Dall’inizio del cinema, il cinema non dice che una cosa. Non c’è altro che la resistenza”, in J. Lemièrè, *cit.*, p. 84.

Il tempo del cambiamento

Lo sguardo di Wang Bing

Jean Pierre Rehm

Mostrati, selezionati e frequentemente premiati da circa dieci anni nei festival di tutto il mondo, i film di Wang Bing si sono imposti con forza nel paesaggio del cinema contemporaneo. Con pochi titoli, essenzialmente documentari, Wang Bing si è ritagliato una reputazione da cineasta di riferimento. Come lo si spiega? Non basta la testimonianza preziosa venuta dalla Cina (di cui conosciamo il prezzo, i rischi incorsi per accompagnarla) e neppure l'appartenenza a un'ennesima generazione della grande tradizione del cinema cinese, né il fatto che i film siano riusciti. Più semplicemente, radicalmente, a spiegarlo è l'invenzione di una scrittura. Scrittura che, tutto sommato (tranne il suo ultimo film di finzione, così come il corto *Brutality Factory*, che lo preannunciava), non varia di molto da un film all'altro. Come definirla? La sua caratteristica più evidente è dovuta probabilmente al modo di articolare le inquadrature con la durata dei piani e, più profondamente, con la durata dei suoi film. Per dirlo in modo sommario, la durata dei suoi

film è – dal punto di vista degli standard commerciali, siano quelli della televisione o della distribuzione in sala – eccedente: fuori norma. In altri termini, i suoi film non si accontentano di essere lunghi, perfino eccessivamente lunghi: le 14 ore di *Crude Oil* scoraggerebbero perfino gli esercenti della bella avventura che fu l'uscita in una sala francese delle 9 ore di *Tie Xi Qu: West of the Tracks*. Ma instaurano un rapporto privilegiato con la durata. Ecco il cuore del cinema di Wang Bing: la relazione che tale durata instaura nei confronti dello spazio e degli esseri che lo abitano, dei loro gesti, delle loro azioni. È d'altra parte sorprendente constatare come manchi qualche cosa quando questa scrittura si iscrive in un formato ristretto, come per *Coal Money*, un film di 52 minuti commissionato dalla televisione. Non che la scrittura cambi, ma qualcosa come un attacco d'asma sembra renderne difficile la respirazione. Al contrario, il fatto di allungare in un secondo momento *Fengming, a Chinese Memoir*, passando da 3 ore a quasi 5, sembra far parte di una volontà, non epica, ma respiratoria, che consiste nel concedersi la comodità di un volume toracico ampliato. Il ritmo allora rallenta, guadagna in ampiezza: eccoci persi nel cuore di un piccolo appartamento, eccoci insieme a una brava narratrice dell'orrore, eccoci nel bel mezzo della storia. All'opposto della relatività di Albert Einstein, nel cinema di Wang Bing lo spazio non è prioritario, è il tempo a dettarlo.

L'accostamento con Andy Warhol parrebbe a questo proposito imporsi, per questo è necessario quanto prima un distinguo. In Warhol, la durata serve a svuotare l'immagine di ogni esperienza, a parte lo scorrere del tempo che passa. Alla fine, è il tempo a essere prodotto, come una materia spessa, opaca, resistente, che assorbe gli elementi che gli sono sottoposti per trasformarli a sua volta in immagini. Guardate *Sleep* (1963), *Empire* (1964), ma anche, brevi ma a questo riguardo esemplari, i suoi *Screen Tests* (1965-1966). Senza dubbio, il silenzio non è indifferente a questa metamorfosi, ma anche

Chelsea Girls (1966), film piuttosto parlato, opera una simile trasmutazione. In questo senso, si potrebbe considerare una parte della filmografia di Warhol come vanità rese di nuovo attuali, dei *memento mori* anamorfizzati per stiramento conseguente allo sbobinamento della pellicola. Al contrario, in Wang Bing non c'è nessun congelamento progressivo verso l'icona, nessun lento entrare nella sostanza dell'eternità: gli interessa la fabbrica, non foss'altro, come in Warhol, qui o là (*West of the Tracks* e, soprattutto, *Crude Oil*), quella della noia. Ma comunque fabbrica. *Man with No Name* incarna per intero la figura dell'ultimo lavoratore: se la sua agitazione appare oscura, quella d'un sopravvivere arcaico o post-apocalittico, essa lo spinge senza posa verso una temporalità in cui esistono solo le micro stagioni del lavoro. A dominare non è dunque il tempo warholiano dell'immagine, tempo assoluto, sovrano, che eventualmente fa a meno dello spettatore, ma quello inquieto, in fieri, dello sguardo. Così si spiega, senza dubbio, al di là delle mere considerazioni di carattere produttivo, come Wang Bing si autorizzi a presentare pubblicamente alcune tappe del proprio lavoro. *West of the Tracks* ha conosciuto diverse versioni prima delle 9 ore definitive; abbiamo accennato all'amplificazione di *Fengming*; uno "studio" di meno di un'ora ha preceduto la forma compiuta di *Man with No Name*; e nulla osta che il girato di *Coal Money* possa trovare in seguito un'altra forma.

Al di là della sua febrilità (videocamera fissa o mobile, non fa differenza), resta da definire ciò che chiamiamo "sguardo". Non è cosa da poco. In Wang Bing, lo sguardo si scompone in un duplice movimento. Da una parte abbraccia, stabilizza, rimandando al tempo stesso a un contesto più ampio: è in qualche modo la possibilità data alla storia di segnalarsi. Per quanto vasti, per quanto lunghi siano i suoi film, essi indicano tuttavia che si tratta solo di una cronaca, nella misura in cui questa si compone sullo sfondo di una logica e di una cronologia più

ampie. Le sue inquadrature, il loro ritmo, svelano un'impresa di metonimia. Non sfugge un paradosso: più il film ambisce a saturare il proprio spazio, a mimare "il tempo reale", ad ancorarsi in modo forsennato a un qui e ora (all'inverso della geografia rigorosa di *West of the Tracks*, solo il film assegna un luogo a "l'uomo senza nome": né lui, né i luoghi desolati della sua routine hanno altro appellativo a parte il mutismo delle immagini), più questa temporalità esacerbata lascia traspirare con crudeltà il proprio fuori campo.

D'altra parte, lontano dal grande affresco e dalla sua aspirazione sintetica, questo sguardo si disperde e raccoglie solo un mosaico di dettagli sparsi. Quante sigarette preparate e poi fumate, quante conversazioni accessorie sostenute con grande serietà, quanti gesti insignificanti amplificati dalla loro durata, quante carrellate in fabbriche devastate in *West of the Tracks*? Ricordate ancora i lunghi minuti delle sequenze di *Crude Oil*, per non citarne altre, in cui un gruppetto di operai delle piattaforme petrolifere guarda nel loro povero deposito un programma televisivo di cui arriva solo il suono stridente? E *Man with No Name*, un po' come certe sequenze di *No Quarto da Vanda* di Pedro Costa, è solo una successione di aggiustamenti, di rituali minuscoli concatenati all'infinito. Ma, occorre precisarlo, questi particolari non vanno messi sul conto della narrazione, non apportano valore simbolico subito disponibile, utilizzabile, traducibile. Questi dettagli resistono al proprio reclutamento immediato nell'economia di una fabula sempre già presente. È per esempio Fengming, prosaica, che interrompe periodicamente il suo racconto per lasciare la propria sedia e recarsi in bagno. Certo, questo potrebbe sottolineare la sua età avanzata, ma rimanda soprattutto bruscamente al fatto che questo racconto è personificato, sostenuto da un corpo, quello stesso che parla davanti a noi e di cui lei parla, che ha sofferto, è stato oppresso, si è saputo conservare ecc. Tutto un lato della realtà della sua sofferenza fisica passa stranamente in questa

nota triviale che Wang Bing ha filmato e ha poi scelto di conservare.

Ma non si deve fraintendere questo esempio decisivo, poiché ciò che accade qui è il prodursi, non già di una coincidenza, la medesima identità tra colei che è sopravvissuta ieri e colei che narra oggi, ma, al contrario, il prodursi di *due* corpi distinti, incommensurabili. Poiché Fengming non è in primo luogo la storica in gilet rosso che vediamo recitare seduta sul divano sbiadito. Sì, proprio come in *Numéro zéro* di Jean Eustache (1971), con il quale *Fengming* condivide ben più di una affinità, il film inizia in esterni, con la donna vista di spalle mentre cammina zigzagando nelle strade che la portano verso casa, poiché Wang Bing desidera sottolineare il senso di una cronologia comunque evidente. Fengming non è divenuta la narratrice di se stessa, se non dopo aver sopportato il proprio calvario. Ma il fatto di essersi così trasformata in cronista non è in nessun modo la stretta conseguenza di ciò che ha vissuto: è al contrario la fine delle sue sofferenze. O, quanto meno, un cambiamento nel suo modo di vivere. E anche vederla arrendersi all'urgenza dei propri bisogni non ha niente di aneddotic: è il richiamo sconvolgente, quasi comico, al fatto che ha dovuto trasferire un corpo che ha sofferto, il proprio corpo sottomesso a esigenze incontenibili, per portarlo altrove: in un racconto. Ed è proprio questo racconto, non altro, in tutta la sua potenza, che va oltre la causalità, che la videocamera capta. Wang Bing non filma Fengming come testimone consapevole di sé, la sua videocamera filma due corpi sovrapposti che talvolta, è visibile nell'immagine, si disgiungono. Ecco perché questa videocamera non registra una conferma (Fengming, certo, parla di ciò che ha attraversato), ma una complicazione, una moltiplicazione. Certi critici si sono commossi per la calma di cui fa prova questa gran dama nel menzionare il quotidiano insopportabile, come se ci fosse in questo ritegno mancanza di ragione o scandalo. Hanno visto giusto, c'è scandalo: non si trat-

ta della stessa persona. La rivincita di Fengming sulla sua esistenza di umiliata e offesa non consiste solo nell'aver avuto il coraggio di dire pubblicamente ciò che doveva essere taciuto, è di essersi, per mezzo di ciò, costruita un altro corpo: corpo parlante, scrivente anti-corpo piegato all'imponderabile. Rompere i legami tra l'azione e chi agisce, non significa togliere qualcosa all'una o all'altro, è aumentare in ogni caso le rispettive capacità. Questa è la missione dei "dettagli" nei suoi film: svitare pazientemente la coerenza coercitiva che la legge pretende di far pesare sui piani e i loro personaggi.

Prendiamo come prova ulteriore (ce n'è bisogno?) un breve momento, anch'esso non sprovvisto di virtù comiche, quasi per caso, come se il potenziale comico segnalasse l'alleanza provvisoria con una prossima emancipazione. È il momento in cui la luce del giorno è calata senza che nessuna illuminazione artificiale sia venuta a rimpiazzarla. Fengming continua a parlare senza interrompere il flusso, senza smettere di ricordare, ma lo schermo viene progressivamente invaso dall'oscurità.

La donna racconta, non lesina dettagli, evoca immagini, mentre la sua figura non si distingue più: sbiadita, di lei resta una voce che si fa avanti nel buio. Fino a che un'altra voce, timida (Wang Bing in persona?) chiede se sia possibile accendere l'interruttore e ritrovare un po' di luce, una figura per l'immagine. È in qualche modo la chiave, o il cardine del film. Se i due corpi visibili (la narratrice, la vittima) sono a poco a poco scomparsi insieme, la presa di coscienza della loro evanescenza è improvvisa. I corpi hanno improvvisamente ceduto il posto alla propria assenza, hanno offerto la parola a un fantasma furtivo. Strano momento in cui le due Fengming, quella che zampetta faticosamente e quella che espone con disinvoltura si raggiungono, si confondono per non essere più visibili, per risolversi nel timbro di una voce sullo sfondo dello schermo nero. Wang Bing, necessariamente consapevole del fatto che lo spettacolo sarebbe stato lungo, non ha desiderato "preparare"

la scena, né i luoghi, ovviando all'abbassamento della luce, modificando il modesto alloggio, per mezzo di luci artificiali. Ha deciso che Fengming, e il giorno all'esterno, sarebbero stati la sola sorgente di luce. Con il rischio di vederli cadere nel buio. Da quel momento la notte non segna solo il crepuscolo della lunga giornata di registrazione. La notte diventa quella che copre i corpi di cui Fengming non ha mai smesso di parlare: è quella dell'ingiustizia maggiore, è quella della storia, di una storia fatta interamente di torti. Storia di vincitori. E certamente la voce di Fengming diventa a sua volta, come i due corpi, doppia. Lei è la voce di questa notte, la voce che avanza lentamente verso di lei tanto quanto quella che esce a fatica, che combatte diverse ore sullo schermo fino a strapparne una sopravvivenza – un racconto: una potenza.

Solidale con la notte, e in fuga da lei, questo è il movimento di bilanciamento svolto dalla parola di Fengming: il ticchettio dell'orologio che ritma i tempi del film. Non è più l'orologio di un tempo fatale, che concatena meccanicamente i secondi dell'oppressione, è una temporalità dettagliata, in altre parole sdoppiata, libera di ricordare la sua servilità, e allo stesso tempo affrancata da essa.

Che l'industria del cinema ricalcitra rispetto a simili spese, di tempo in primo luogo, dispendioso, di senso altrettanto, erratico, non sorprenderà nessuno. È per questa ragione, e nessun'altra, che va compresa la necessità di Wang Bing di entrare in rapporto con il mondo dell'arte. Come per molti altri suoi confratelli cineasti: Chantal Ackerman (una delle prime, dopo l'esposizione organizzata da Catherine David al Jeu de Paume a Parigi), Hans-Jürgen Syberberg, Harun Farocki, Pedro Costa, Tsai Ming-liang, Victor Erice, Apichatpong Weerasethakul ecc., i musei, i centri d'arte, le gallerie rappresentano non solo degli spazi affini per natura, dibattito che continua a

creare molti fraintendimenti, sia pratici che teorici, assai infruttuosi, ma una funzione di asilo. Se Wang Bing è *esposto*, se è anche stato accolto di recente in una prestigiosa galleria francese, non è perché si dedicherebbe, a parte rispetto alla sua attività di cineasta, quasi clandestinamente, a una pratica di artista. È perché i suoi film, tutti, sono quelli di un artista, come è sempre stato il cinema degno di questo nome, e perché questa rivendicazione è stata oggi decretata impraticabile nei contesti industriali esistenti. Diffusione e produzione alternative, ecco, preziose, le opportunità che offrono i luoghi d'arte, senza preoccuparsi di etichette. Sì, a partire da questo nuovo dato, delle complicità, delle intelligenze feconde possono esprimersi per mezzo di altre pratiche, cioè, insistiamo, con tutt'altre genesi e sfide storiche specifiche, non possiamo far altro che gioirne. A ogni modo, il referente dei film di Wang Bing, come d'altra parte quello dei cineasti citati più sopra, rimane interno al gesto e alla storia, ancora in corso, del cinematografo. Non per dichiararlo impermeabile, su un modo essenzialista, non più pertinente, oltre che non più di moda, da lungo tempo, ma per riservare alla sua accoglienza la grazia dell'ospitalità. Se il cinema resta, come dice Jean-Luc Godard, "troppo sconosciuto", di un tale ignoto, questi luoghi sono curiosi, meglio ancora, sono garanti. Qui non avviene nessuna metamorfosi improvvisa, del cinema in "arte contemporanea", come vorrebbero certi spiriti tristi che pretendono di commuoversene o, altri, falsamente ingenui, che fanno finta di rallegrarsene: si tratta solo del passaggio da un'era di diffusione a un'altra. Si tratta solo di attualizzare il lutto di una bella utopia d'avanguardia.

(Traduzione di Eugenio Renzi e Annamaria Striccoli)

materiali



Filmografia commentata

a cura di Alessandro Stellino

Tie Xi Qu: West of the Tracks - Part 1: Rust

Tie Xi Qu: Gong chan, Cina 2003, colore 240'

Tie Xi Qu: West of the Tracks - Part 2: Remnants

Tie Xi Qu: Yan fen jie, Cina 2003, colore 176'

Tie Xi Qu: West of the Tracks - Part 3: Rails

Tie Xi Qu: Tie lu, Cina 2003, colore 135'

regia, sceneggiatura, fotografia: Wang Bing; montaggio: Adam Kerby, Wang Bing; suono: Han Bing, Chen Chen; produzione: Zhu Zhu

Un treno percorre un lungo binario nella neve fino a fare ingresso in una fabbrica. All'interno, in ambienti fatiscenti, gli operai discutono animatamente: gli stabilimenti del distretto di Tie Xi sono in crisi, c'è aria di smantellamento. Solo la prima delle tre fabbriche mostra ancora barlumi di produttività: la seconda è animata dalle responsabili del reparto contabile, la terza un ventre svuotato in un cui si aggira solitario il custode. In attesa di notizie certe, la vita procede inalterata. Lo spettro della bancarotta imminente non sembra spaventare i lavoratori che, durante le pause tra i turni, si confrontano prevedendo nuovi scenari di impiego o domandandosi come opporsi al probabile licenziamento.

Un uomo setaccia lo spiazzo dove si è svolta una lotteria, alla caccia di un biglietto vincente inavvertitamente perduto da altri. È uno degli abitanti del quartiere edificato nei primi anni trenta del Novecento e destinato all'alloggio degli operai. A causa della chiusura degli stabilimenti in molti si trovano senza lavoro. Arriva l'inverno, ai bordi delle vie enormi cumuli di neve e spazzatura: gli ex dipendenti proseguono la vita di tutti i giorni fino a quando non giunge la notizia che il quartiere verrà presto abbattuto per consentire la riedificazione della zona. Lo sfratto, che avrà luogo nel giro di un mese, è causa di rabbia e di sconforto: c'è chi non si rassegna ad andare via nemmeno quando viene tagliata la luce, ricorrendo a torce e candele dopo il tramonto, e chi preferisce smantellare la propria abitazione e venderla pezzo per pezzo piuttosto che attendere l'imminente demolizione. Nello sfacelo generale, sboccia l'amore tra due giovani.

Pochi segni di vita intorno alle ferrovie su cui transitano i treni merci di Shenyang. L'intera zona è una città fantasma composta da ruderi giganteschi. Gli operai rimasti compiono le loro mansioni in maniera meccanica e passano il tempo a discutere e giocare a carte. Tra questi, l'anziano Du è il più preoccupato: teme di venire scacciato dalla casa in cui abita. Il trascorrere delle stagioni non porta cambiamenti, i treni proseguono i loro viaggi dentro e fuori le fabbriche, mentre c'è chi perlustra la zona intorno ai binari a caccia di pezzi di metallo allo scopo di guadagnare qualche soldo extra. Quando arriva il capodanno cinese del 2001, Du e suo figlio si sono trasferiti e festeggiano il nuovo anno insieme ai vicini: tutti aiutano a cucinare una zuppa calda e conversano animatamente di amore e matrimonio.

L'opera più celebre di Wang Bing, considerata dalla critica uno dei capolavori del cinema documentario, illustra il lento ma inesorabile collasso del gigantesco complesso industriale, sorto durante l'occupazione giapponese. Il tracollo diventa la metafora per la fine di un'epoca: l'agonia dei luoghi è anche quella delle persone, costrette a fare i conti con la perdita del lavoro e dei propri beni.

“Da qui a un secolo, gli storici del futuro ritroveranno nel cinema cinese due opere che hanno saputo donare forma alle profonde mutazioni avvenute a partire dalla fine del ventesimo secolo. La prima sotto il segno della finzione, il film di Jia Zhangke *Still Life*; la seconda, sotto il segno provvisorio del documentario, è *West of the Tracks* di Wang Bing. Gli storici del cinema del futuro vedranno in quest'ultima non soltanto una delle maggiori opere di un'arte antica ma anche un regista che ha saputo ricondurre e rinnovare nella maniera più significativa i rapporti collettivi per mezzo di una tecnica di registrazione e un formato innovativi, il digital beta numerico, utilizzato fin dalla sua apparizione in maniera esteticamente infruttuosa [...] In *West of the Tracks* la circolazione a circuito chiuso dei treni è l'evocazione del terribile dramma rappresentato dalla mancanza di una trasmissione tra generazioni, la percezione di un'umanità giunta al capolinea di un'esperienza. Ci si stupirà del fatto che nel film i dati statistici, economici e politici siano ridotti al minimo: non ci sono interviste e nemmeno una voce narrante discorsiva. La rinuncia ad assumere un ruolo pedagogico e sviluppare un discorso – normalmente indispensabili nel documentario – permette a questo film di raggiungere un altro orizzonte: quello di uno straniamento di ordine fantastico, un'esperienza sensoriale, una vitalità poetica sorta dalla rovina. La composizione plastica, la ricerca di un giusto punto di vista sui personaggi, la co-

stante messa in discussione degli eventi in rapporto ai soggetti filmati con lo spazio e il tempo e il montaggio tra essi, in una parola la messa in scena: ecco le preoccupazioni e i mezzi preponderanti di un cineasta che raggiunge il cuore della situazione politica con intensità e pertinenza. Questo non concerne soltanto la fine del sistema produttivo socialista cinese: la grande forza del film, risolutamente girato dalla parte degli uomini – tanto della loro sofferenza quanto della loro resistenza –, è quella di portare con sé tutta la storia del ventesimo secolo, quella dell’asservimento e annullamento industriale dell’uomo attraverso il sistema. È allora che a questa dimensione, insieme artistica e politica, si aggiunge un’aura mitologica: la lotta senza tempo degli uomini contro l’indifferenza della materia. Si tratta senza ombra di dubbio di un capolavoro.” (Jacques Mandelbaum, “Le Monde”, 9 giugno 2004)

Fengming, a Chinese Memoir

He Fengming, Cina 2007, colore 186'

regia, sceneggiatura, fotografia: Wang Bing; montaggio: Adam Kerby; suono: Fu Kang; produzione: Lin Fan; produttori esecutivi: Kong Lihong, Louise Prince

La testimonianza di un’anziana giornalista lungo un trentennio di storia cinese.

Negli anni quaranta He Fengming è una studentessa che sostiene con fervore la causa rivoluzionaria maoista e abbandona l’idea di iscriversi all’università per collaborare a un quotidiano locale. Nel corso dell’attività giornalistica stringe una relazione con Wang Jingchao, suo collega, e lo sposa. In seguito alla pubblicazione di alcuni articoli critici nei confronti del governo, l’uomo viene condannato come sovversivo di destra. Sia lui che la moglie sono arrestati e condotti presso due differenti campi di rieducazione nel deserto del Gobi: il marito morirà a causa delle durissime condizioni di prigionia, mentre He Fengming riuscirà a sopravvivere ma, una volta ottenuta la libertà, verrà nuovamente incarcerata durante la Rivoluzione culturale. Riabilitata in seguito, scriverà le sue memorie in *La mia vita nel 1957*, “un’odissea di false accuse, stenti e idealismo giovanile sconfitto dalla realtà dei fatti”.

“Wang Bing, filmando Fengming, ha in mente di fare un sopralluogo utile alla realizzazione di un film di finzione, ma questo documento grezzo, più modesto rispetto alle nove ore di *West of the Tracks*, è incontestabilmente diventato un film a sé. Più che una testimonianza personale o una

cronaca storica, è la creazione di un tempo cinematografico abitato da un personaggio di cinema. Il partito preso radicale di una messa in scena minimalista che lascia libero sfogo alla parola di Fengming, al suo tempo, ma che le dona anche la scelta della luce e del proprio spazio (la poltrona) di fronte alla videocamera (quindi non la migliore inquadratura, con il riflesso negli occhiali), ha prodotto un film. In questo quadro immobile affiorano immagini incandescenti che rapiscono per la loro violenza come per la loro profonda umanità. La donna seduta è diventata una resistente, il suo racconto una favola politica. Senza dubbio grazie alla controllata determinazione del racconto tragico di Fengming ma anche grazie all'accurata e palpitante attenzione testimoniata dal silenzioso cineasta." (Annick Peigné-Giuly, "Images documentaires", 63, I/II trimestre 2008)

Brutality Factory

in *State of the World* (O Estado do Mundo), Portogallo 2007, colore 105'
regia e sceneggiatura: Wang Bing; interpreti: Xu Ning, Wu Gang, Wang Hongwei, Lu Ye, Li Wake; fotografia: Zhang Tieqiang, Jean-Sebastien Lallemand; montaggio: Adam Kerby; suono: Chen Chen, Shen Jinguang; produzione: Kong Libong

In un film collettivo sulle diverse condizioni in cui versa il mondo, Wang Bing torna in una fabbrica abbandonata, scenario del precedente *Tie Xi Qu: West of the Tracks*. Gli spazi disabitati diventano il palcoscenico per una rappresentazione macabra: gli interrogatori-tortura messi in atto durante i primi anni del maoismo ai danni degli affiliati al partito comunista, per testarne le capacità di resistenza e la lealtà al regime.

Sottoposta alle vessazioni di due aguzzini, una donna resiste come può e, nonostante la minaccia di venire sepolta viva, rifiuta di fare delazione. È persino disposta a morire pur di non denunciare il marito, vero obiettivo dei torturatori. A causa del suo ostinato silenzio verrà condotta in un lugubre scantinato e sottoposta a ulteriori tormenti, mentre il sadico ufficiale, sfinito dalla giornata di interrogatori, coprirà le urla con la musica di un grammofono.

“Il regista cinese Wang Bing passa per la prima volta alla finzione: nelle fabbriche in rovina vengono torturate alcune persone. Visto a Cannes nel maggio dell'anno scorso, *Brutality Factory* ci aveva lasciato un po' scettici: perché questa maniera di far recitare gli attori? Ma a una seconda visione abbiamo cambiato idea: tutto questo non è che una stilizzazione-

ne, i torturatori e le vittime sono in realtà fantasmi del passato cinese, ritornati a popolare i resti fatiscenti delle sue industrie.” (Jean-Baptiste Morain, “Les Inrockuptibles”, 638, 19 febbraio 2008).

Crude Oil

Caiyou riji, Cina/Olanda 2008, colore 840'

regia, sceneggiatura, fotografia: Wang Bing; montaggio: Guo Hengqi; suono: Xiao He; produzione: Wang Bing, Kong Libong

Ideato originariamente come un resoconto filmato dal respiro epico di settanta ore, *Crude Oil* sembra concretizzare il progetto zavattiniano di riprendere la vita di un operaio lungo l'arco di un'intera giornata. Ma il regista cinese sofferma il proprio sguardo su un intero gruppo di lavoratori della provincia orientale di Qinghai, in uno stabilimento per l'estrazione del petrolio. Concepito come opera installativa su commissione della fondazione Hubert Bals di Rotterdam, è un viaggio lungo 14 ore pochissimo dialogato (il sonoro consiste quasi esclusivamente dei rumori prodotti dalle attrezzature meccaniche), in grado di calare progressivamente lo spettatore nella realtà del luogo. La vita nella piattaforma, isolata come una stazione lunare, è fatta di lunghi momenti di attesa in cui l'impressione che all'interno dell'inquadratura non succeda niente spinge a fare attenzione agli impercettibili dettagli che punteggiano la routine quotidiana degli operai.

Coal Money

L'Argent du charbon, Francia 2009, colore 52'

regia, sceneggiatura, fotografia, suono: Wang Bing; montaggio: Catherine Rascon; produzione: Les Films d'Ici; produttore esecutivo: Serge Lalou, Musée du Quai

Sulla strada del carbone: dalle miniere vicino alla Mongolia, sul grande porto di Tianjin, nel nord della Cina, gli autisti dediti al trasporto partono per un viaggio senza interruzioni, attraversando tutto il paese. Lungo il percorso incontrano ogni sorta di umanità: prostitute, meccanici e proprietari di rimesse, ma devono soprattutto fare i conti con l'atteggiamento arrogante di doganieri e poliziotti. Quando arriva il momento della consegna le trattative si fanno estenuanti: la transazione, che non sempre va a buon fine, è una battaglia da cui tutti escono sconfitti.

“In concorso, molto atteso visto che qui in Francia è ormai quasi una star, *L'Argent du charbon* (I soldi del carbone) di Wang Bing. Gli ‘adepti’ del regista cinese, generazione ‘67, che gira anche questo film nello Shaanxi, la regione povera della Cina dove è nato, erano delusi se non furiosi. Vedendolo devo dire in modo un po’ esagerato. Certo la cifra qui non è la stessa di *Fengming, cronaca di una donna cinese* e neppure dell’installazione con gli operai che lavorano nel nord della Cina di *Crude Oil*. Il film soffre la commissione, *L'Argent du charbon* nasce infatti all’interno di un progetto di Les Films d’Ici dal titolo *L’Usage du monde*, una tentazione ‘creativa’ della produzione che spesso si rivela rischiosa. E la pressione a cui sono sottoposti i cineasti che raccontano alcune realtà del mondo. La Cina della globalizzazione, nel caso di Wang Bing, divenuta una cifra obbligata per il cinema cinese, come se non fosse permesso, almeno per essere presenti sui mercati internazionali, raccontare altre storie, lavorare con altre immagini. Da qui l’impressione di fatica a muoversi con libertà, nonostante la forza del paesaggio lunare e la dimensione tragica dei personaggi che popolano quelle strade piene di polvere, polizia, rabbia, fatica. [...]. Wang Bing non cerca un rapporto diretto con questi uomini, un po’ come avveniva in *Crude Oil*, ove però era il tempo, la durata del giorno di lavoro, a diventare sostanza di immagine e di realtà. Qui il regista sintetizza la realtà in gesti imposti, come se non riuscisse a trovare un equilibrio tra quel mondo e la narrazione. A cominciare dal denaro, che è un’ossessione, passa tra le mani dei lavoratori, domina ogni pensiero. È giusto, è così, è la globalizzazione, risulta però riduttivo, annulla ambiguità, conflitto, parola nei gesti di scambio tra il regista e i diversi personaggi. L’oggettività del documentarista è pretesa dagli inizi impossibile se non in forma di tradimento, e questo Wang Bing lo sa, e questo vale anche lungo il filo sottile di una finzione che è realtà e al tempo stesso gli somiglia. *L'Argent du charbon* si blocca nella tematica, la Cina contemporanea e il suo conflitto, dimenticando un po’ troppo spesso la libertà del cinema nel codice del suo soggetto.” (Cristina Piccino, “il manifesto”, 12 marzo 2009)

Man with No Name

L'Homme sans nom, Francia 2009, colore 92'

regia, sceneggiatura: Wang Bing; fotografia: Wang Bing, Lu Songye; suono: Fu Kang; produzione: Wang Bing; produttori esecutivi: Kong Libong, Louise Prince

La quotidianità di un anziano contadino che, esiliatosi spontaneamente

dalla civiltà, vive in una grotta in mezzo al deserto, nutrendosi dei rari frutti della terra e di acqua piovana. Nonostante la landa desolata che lo circonda si estenda per miglia, si ostina a coltivare uno spiazzo di terra brulla: vi pianta tuberi e ortaggi che al momento buono provvederanno a sfamarlo. L'acqua che beve è quella raccolta da un piccolo corso d'acqua che scorre in mezzo ai campi aridi. All'uomo sembra non mancare niente: nemmeno la sigaretta da accendere dopo i pasti. Il rigido inverno e la calura estiva non lo distolgono dalle sue mansioni: instancabilmente, giorno dopo giorno, lavora all'edificazione di una piccola baracca fatta di sterpi e fango, dove forse andrà a vivere.

“Allo stesso modo degli ex operai di *West of the Tracks*, l'uomo vive come un animale in una sorta di paesaggio devastato o in corso di ricostruzione, una tappa indefinita tra la rovina e il cantiere. Wang Bing lo segue e le lunghe inquadrature hanno lo scopo di mostrare questo prototipo d'uomo alle prese con la materia che lo circonda: si insinua tra le rocce, zappa un territorio selvaggio dove si percepiscono gli echi dei campi descritti da He Fengming, in un'allegoria disperata della Cina contemporanea, forse anche una deriva tra Beckett e Kafka. Un uomo terminale che trova una sua origine in un terreno arido cui il video dona i colori dell'argilla. Più va avanti il film, più l'uomo senza nome si eclissa nel corso del tempo, diventando un'immagine improbabile del marito perduto di Fengming.” (Cyril Béghin, “Cahiers du cinéma”, 651, dicembre 2009)

Happy Valley

Cina 2009, colore 18'

regia, sceneggiatura, fotografia: Wang Bing; produttore esecutivo: Kong Libong; produzione: Wil Productions e Centre de Cultura Contemporania de Barcelona (CCCB)

Happy Valley è un villaggio tra le montagne della provincia nord-occidentale dello Yunnan, a quattromila metri di altitudine. Vi abitano una dozzina di famiglie che per il proprio sostentamento fanno affidamento sulla coltivazione delle patate e sul bestiame. La piccola comunità vive raccolta, tagliata fuori dal progresso e in condizioni di indigenza estrema, eppure niente sembra turbare la serenità degli anziani o la gioia festosa dei più piccoli. Ma in una casa tre bambine sono abbandonate a se stesse dopo la morte della madre e il ricovero del padre. Dietro l'aspetto bucolico del paesaggio si celano arretratezza e solitudine. Nessuno sente

il pianto della bambina che nel finale sembra chiedere l'aiuto del regista fissando la videocamera.

The Ditch

Jiabiangou, Cina/Francia/Belgio 2010, colore 105'

regia, sceneggiatura: Wang Bing (dal romanzo Addio a Jiabiangou di Yang Xianhui); interpreti: Lu Ye, Lian Renjun, Xu Cenzi, Yang Haoyu, Cheng Zhengwu, Jing Niansong, Li Xiangnian; fotografia: Lu Sheng; montaggio: Marie-Hélène Dozo; costumi: Wang Fuzheng; suono: Gilles Laurent, Valérie Ledocte, Fu Kang; produzione: Wil Productions, Les films de l'étranger, Entre chien et loup

Il primo lungometraggio di finzione di Wang Bing è l'accurata ricostruzione di un fatto storico. Sul finire degli anni cinquanta, il governo condanna ai campi di lavoro forzato migliaia di cittadini considerati "dissidenti di destra", anche solo a causa della provenienza sociale o familiare. Deportati nel "campo di rieducazione" di Jiabiangou, nel deserto del Gobi, i prigionieri vivono in condizioni di indigenza assoluta, costretti a pernottare dentro fosse scavate nel terreno e a nutrirsi di topi e bacche se non addirittura dei cadaveri di chi non ce l'ha fatta. Molti muoiono di stenti e vengono seppelliti in tumuli di sabbia in mezzo al deserto.

Frutto di sei anni di ricerche e centinaia di interviste ai superstiti o ai parenti delle vittime dei campi, *The Ditch* è un resoconto crudo e senza compromessi di uno dei momenti più bui della storia cinese. Il ritratto di un'umanità sommersa e condotta allo stremo ma anche un inno alla resistenza e alla necessità di conservare una memoria storica.

"Il film cinese fa nascere la sensazione di essersi finalmente imbattuti in un capolavoro. Facendo tesoro dello sguardo documentaristico che ha già dimostrato in passato, Wang Bing racconta la disperata umanità di un gruppo di lavoratori forzati attraverso la minuzia delle azioni marginali e la registrazione di una disperazione costretta a restare repressa. Girando tra un dormitorio di "reazionari da rieducare" e l'altro, il film ci racconta i drammi della fame (che spingono a ogni abiezione) e della separazione dalle famiglie, la fine di ogni umanità e moralità ma anche il dolore e la fatica per conservare una parvenza di dignità (la straziante visita della moglie che cerca il marito morto, il legame tra un ex professore e il suo allievo). Senza mai cedere alle tentazioni della retorica o della propaganda ma interrogandosi sottotraccia per capire come tutto questo

è potuto succedere.” (Paolo Mereghetti, “Il Corriere della Sera”, 7 settembre 2010)

“Wang Bing, dopo una ricerca di tre anni in cui è andato tra mille difficoltà a scovare i sopravvissuti per farsi raccontare la loro storia (e nella lunghissima fase di preparazione del film c’è tutto il metodo del suo documentario), si è voluto concentrare sugli ultimi tre mesi di vita dei forzati del campo. Ebbene, siamo di fronte al racconto estremo dell’impossibile sopravvivenza di un nucleo di uomini neanche più in grado di lavorare al dissodamento del terreno, ma costretti a stare in branda dentro delle trincee scavate sotto terra. Attesa, sospensione, crisi di fame, di vomito, di dissenteria nel nulla del tutto, tra vento, sabbia e pietre. Vivono come topi e muoiono di fame, seppelliti a centinaia in fosse sparse per il deserto, senza un nome e senza più una storia. Un film durissimo e compassionevole che guarda all’oggi, ma dalla prospettiva della storia e della memoria rimossa. Per Wang Bing la politica è ricostruzione della memoria e tutto il suo cinema è un grande immenso monumento dedicato a questa missione.” (Dario Zonta, “l’Unità”, 7 settembre 2010)



Cenni bibliografici

- Burdeau Emmanuel, *La bonne nouvelle*, "Cahiers du cinéma" 594, ottobre 2004.
- Costanzo Alexandre et Daniel, *Wang Bing*, Galerie Chantal Crousel, Paris 2009.
- Delambre Raymond, *Longues rencontres: entretiens avec Wang Bing*, in "Ombres électriques: les cinémas chinois", Editions du Cerf, Parigi 2008.
- Niogret Hubert, *Entretien avec Wang Bing: regarder le peuple, la vie, "Positif"* 520, giugno 2004.

Tie Xi Qu: West of the Tracks

- Amiel Vincent, *Jia Zhangke "Still Life" et Wang Bing "A l'ouest des rails", une ouverture dans le cinéma chinois*, "Esprit" 338, gennaio 2007.
- Barisone Luciano, Chinese Dvd Generation, "Duellanti" 4, marzo 2004.
- Bégadeau François, *Après le siècle, en marche*, "Cahiers du cinéma" 591, giugno 2004.
- Burdeau Emmanuel, *Eloge de Tiexi Qu*, "Cahiers du cinéma" 586, gennaio 2004.
- Forestier François, *Neuf heures dans les trains chinois*, "Le nouvel observateur", 10 giugno 2004.
- Gaudu Agnès, *Chine: Wang Bing, en toute simplicité avec les survivants d'un mythe*, "Courrier International" 716, luglio 2004.
- Guichard Louis, *A l'ouest des rails*, "Télérama" 2839, 9 giugno 2004.
- Mandelbaum Jacques, *Chef-d'oeuvre élégiaque à la mémoire du prolétariat*, "Le Monde", 9 giugno 2004.
- Mérigeau Pascal, *Documentaires*, "Le nouvel observateur", 24 giugno 2004.
- Morain Jean-Baptiste, *Cité radiée*, "Les Inrockuptibles" 445, giugno 2004.
- Péron Didier, *Le chaos chinois en odyssee*, "Libération", 9 giugno 2004.
- Regnier Isabelle, *A Paris, Wang Bing cherche un autre renard sur son pays*, "Le Monde", 9 giugno 2004.

- Roger Philippe, *A l'ouest des rails de Wang Bing*, "Etudes" 4023, marzo 2005.
- Sennequier Pascal, *A l'ouest des rails: survivre au déclin*, "Positif" 520, giugno 2004.
- Tranchant Marie-Noelle, *Paysage chinois postindustriel*, "Le Figaro", 9 giugno 2004.

Fengming, a Chinese Memoir

- Frodon Jean-Michel, *Une voix pour l'histoire*, "Cahiers du cinéma" 623, maggio 2007.
- Païni Dominique, *My own private Cannes*, "Trafic" 63, autunno 2007.
- Peigné-Giuly Annick, *Fengming, chronique d'une femme chinoise*, "Images documentaires" 63, I/II trimestre 2008.
- Piccino Cristina, *La rivoluzione non è facile*, "il manifesto", 20 maggio 2007.
- Regnier Isabel, *Le récit d'une vieille chinoise, symbole des atrocités maoïstes*, "Le Monde", 20 maggio 2007.

Brutality Factory

- Azoury Philippe, *Pour tout l'art du "Monde"*, "Liberation", 20 febbraio 2008.
- Morain Jean-Baptiste, *L'état du monde*, "Les Inrockuptibles" 638, 19 febbraio 2008.
- Thirion Antoine, *Etats fantômes*, "Cahiers du cinéma" 631, febbraio 2008.

Coal Money

- Mandelbaum Jacques, *Trois beaux documentaires sur le capitalisme*, "Le Monde", 1 marzo 2009.
- Piccino Cristina, *Cina, la contraddizione che diventa immagine*, "il manifesto", 12 marzo 2009.

Man with No Name

- Béghin Cyril, *Bing Benning Beginning*, "Cahiers du cinéma" 651, dicembre 2009.

The Ditch

- Armocida Pedro, *La sorpresa c'è davvero: un grande film sulla dissidenza cinese*, "Il Giornale", 7 settembre 2010.
- Delorme Stéphane e Jean-Philippe Tessé, *Les indépendants américains triomphent au Lido*, "Cahiers du cinéma" 660, ottobre 2010.
- James Nick, *Over the rainbow*, "Sight and Sound", novembre 2010.
- Magi Bruna, *Una pellicola davvero a sorpresa, i massacri nella Cina di Mao*, "Libero", 7 settembre 2010.
- Manin Giuseppina, *Choc cinese con la tragedia delle deportazioni di regime*, "Il Corriere della Sera", 7 settembre 2010.
- Mereghetti Paolo, *Gallo, talebano e autore ribelle*, "Il Corriere della Sera", 7 settembre 2010.
- Stellino Alessandro, *Wang Bing racconta La fossa: così in Cina si sfruttano gli operai*, "La Nuova Sardegna", 12 settembre 2010.
- Tamburrino Michela, *Cannibalismo e violenza, così si muore nei gulag cinesi*, "La Stampa", 7 settembre 2010.
- Zonta Dario, *La sorpresa Wang Bing: viaggio crudele al cuore della follia maoista*, "l'Unità", 7 settembre 2010.



Gli autori

Rinaldo Censi

Si occupa di immagini mobili su “Cineforum”, “Filmcritica”, “Fata Morgana”. Di cose scritte su “Pulp”. Collabora a “il manifesto”. Ha partecipato a numerosi volumi collettivi, tra cui P. A. Michaud, *Un'arte del movimento. Le collezioni cinematografiche del Centre Pompidou dalle avanguardie storiche all'underground americano* (2004), *Unstable Cinema. Film and contemporary visual arts* (2008). Nel 2008 ha pubblicato il libro *Formule di pathos* (Cattedrale, 2008). Insegna Storia e filologia del cinema presso l'Università di Pavia.

Carlo Chatrian

Critico cinematografico, è redattore delle riviste “Panoramiche” e “Duellanti”, collabora inoltre con “Filmcritica” e “Cineforum”. Ha curato monografie su Wong Kar-wai, Johan van der Keuken, Nicolas Philibert, Errol Morris, Frederick Wiseman, Maurizio Nichetti e Nanni Moretti. È stato vicedirettore di Infinity Festival, attualmente collabora con i festival di Locarno, Firenze e Nyon.

Cristina Colet

Dottoranda presso l'Università degli studi di Torino, si occupa di cinema e cultura cinese, di divismo e di problematiche di traduzione nell'adattamento per il doppiaggio e la sottotitolatura di film cinesi. Attualmente sta ultimando un volume sulla diva del cinema muto cinese Ruan Lingyu (1910-1935).

Daniele Cologna

È docente di lingua e cultura cinese presso l'Università degli studi dell'Insubria a Como. Ha pubblicato saggi e articoli sull'immigrazione in Italia e sul modo in cui il crescente pluralismo culturale, etnico, linguistico e religioso sta trasformando la società e la cultura italiana. La sua ultima pubblicazione (con Elena e Anna Granata, Christian Novak e Ilaria Turba) è uno studio sull'immigrazione di seconda generazione a Torino

(La città avrà i miei occhi. Spazi di crescita delle seconde generazioni a Torino, Maggioli, Milano 2010).

Marie-Pierre Duhamel Müller

Dopo gli studi di storia, di lingua e civiltà cinese e di cinema, lavora per molti anni per varie istituzioni pubbliche francesi di cinema. Svolge regolari attività di insegnamento, di programmazione per festival internazionali e di traduzione di film. Dopo alcuni anni di direzione del festival Cinéma du Réel (Centro Pompidou), raggiunge il comitato di selezione della Mostra di Venezia.

Goffredo Fofi

Nato a Gubbio nel 1937. Si occupa di critica letteraria e cinematografica. È stato animatore delle riviste “Quaderni piacentini” e “Ombre rosse” e ha fondato “Linea d’ombra”. Dirige la rivista “Lo Straniero” e collabora a diversi quotidiani nazionali e numerose riviste, tra cui “Internazionale”. Tra le tante pubblicazioni *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti* (con Franca Faldini, Feltrinelli, 1977) e *I grandi registi della storia del cinema* (Donzelli 2008).

Andrea Lissoni

Storico dell’arte e curatore. Si occupa di relazioni fra arte contemporanea, cinema e suono e sta ultimando il dottorato presso l’Università degli Studi di Udine. È co-fondatore di “xing” e co-direttore del festival internazionale Netmage. Curatore del magazine “Cujo”, è titolare della rubrica dell’arte su “Rolling Stone”. Insegna dal 2000 all’Accademia di Brera e dal 2006 presso l’Università Bocconi. È membro del comitato scientifico della Fondazione Claudio Buziol di Venezia ed è curatore presso Hangar Bicocca di Milano.

Maria Rita Masci

Esperta di letteratura cinese contemporanea, ha tradotto e curato la pubblicazione in Italia delle opere di Acheng, Su Tong, Mo Yan, Yu Hua, Mian Mian, Liu Sola, Xu Xing, Bai Xianyong e molti altri. Dal 1998 al 2002 ha lavorato come esperto sinologo presso l’Ambasciata d’Italia a Pechino. Ha collaborato con istituzioni culturali, come la Treccani e il Sistema delle biblioteche multietniche del comune di Roma, e scrive su varie riviste e quotidiani, come “La Stampa”, “il manifesto” e “Lo Straniero”.

Daniela Persico

Critico cinematografico, vive e lavora a Milano. Collabora alla direzione del festival Filmmaker. Scrive per “Lo Straniero” e “Panoramiche”, sulle

pagine culturali de “Il giornale del Popolo” di Lugano ed è redattrice della rivista culturale ticinese “Cenobio”. Ha scritto saggi sul cinema del reale, pubblicati in riviste e libri collettivi; ha curato il volume *Claire Simon. La leggenda dietro la realtà* (Agenzia X, 2008). Ha esordito alla regia con il mediometraggio *Et mondana ordinare*, presentato al festival di Locarno nel 2009.

Jean-Pierre Rehm

Laureato all'École normale supérieure ha insegnato teoria e storia del cinema e dell'arte in diversi istituti per poi lavorare presso il Ministero della Cultura Francese. Scrive regolarmente per riviste come “Trafic” e “Cahiers du cinéma” e ha preso parte a numerose pubblicazioni, tra cui cataloghi d'arte e monografie di artisti e registi. E curatore d'arte e, dal 2001, direttore del FiDMarseille.

Eugenio Renzi

Nato a Rieti, si è laureato in filosofia a Roma. Vive attualmente a Parigi. Dal 2004 al 2009 è stato redattore dei “Cahiers du cinéma”. Nel 2009 ha fondato la rivista elettronica francofona “Independencia”. Ha una rubrica sul mensile italiano “Ciak” e collabora regolarmente con le riviste “Panoramiche” e “Vertigo”. È responsabile delle pagine di cinema delle “Lettres françaises”. È stato lettore al CNC e selezionatore del festival Printemps du cinéma Français. Ha pubblicato *Nanni Moretti* (Editions de l'Étoile, 2008).

Federico Rossin

Critico e curatore indipendente, si occupa principalmente di cinema documentario, sperimentale e d'animazione. Ha scritto saggi pubblicati in numerosi volumi collettivi. Dal 2008 è codirettore artistico del Nodo-DocFest di Trieste e come curatore ha lavorato per diversi festival. Ha collaborato con Nicole Brenez alla retrospettiva *La Cité des yeux, une saison italienne* (2008) per la Cinémathèque Française di Parigi. Nel 2009 ha curato la prima monografia europea dedicata a Emile de Antonio (*American Collage. Il cinema di Emile de Antonio*, Agenzia X, 2009).

Yu Shicun

Nato nel 1969, è un celebre scrittore e pensatore contemporaneo, uno dei principali contestatori in Cina. È stato redattore della rivista “Zhanlüe yu Guangli”, attualmente è scrittore freelance, ricercatore nel campo della strategia e del management cinese ed editore per il bisettimanale “Nan-feng Chuang” e il periodico “Zhongguo Xinwen Zhoukan”.

