

spettacolo non rischia di diventare volgare, perché sappiamo che il brutto può essere bruttissimo. La voce dell'attore può essere esageratamente falsata o normale e il cantinbanco può giocare con il suo pubblico facendo l'occhietto, le boccacce e pianeggiando e ridendo in modo vistoso." Per il canto del cantinbanco ci si può ispirare, dice Gao, ai canti in onore degli antenati delle sciamane delle minoranze Miao, oppure rifarsi al modo con cui le minoranze Li leggono o gorgheggiano i testi, o ai canti del Subei che mescolano cantato e parlato.

Un'ultima indicazione viene data per la scenografia, per la quale ci si può ispirare ai bronzi delle dinastie Yin e Shang, ai calchi su pietra e ai quadri su seta della dinastia degli Han Occidentali oppure ai dipinti venuti alla luce nelle grotte dello Yunnan e del Guangxi: quello che importa in fin dei conti però, tiene a precisare l'autore della nostra divertente tragicommedia in tre atti, è che "non si riprenda il pretenzioso gusto dell'arte di palazzo dominante nell'epoca Tang e Song."

ELENA POLLACCHI

*Tiexi qu. West of Tracks. Un'opera emblematica per un approccio interdisciplinare al cinema cinese contemporaneo*

Tiexi qu: West of Tracks e il dibattito teorico sul cinema come strumento per l'indagine delle società contemporanee

Il treno procede lentamente verso l'area industriale nel distretto di Tiexi coperto di neve. Dalla cabina del macchinista osserviamo un paesaggio invernale semideserto: un addetto alle ferrovie ferma le poche biciclette e le persone pronte ad attraversare i binari. Solo il fischio del treno, che si avvicina all'area abitata, rompe il regolare sferragliamento. Lungo il percorso si intravedono i quartieri operai, costruiti per ospitare una popolazione che, all'inizio degli anni Ottanta, toccava il milione di abitanti. L'andatura del treno rallenta, fino ad arrestarsi nel deposito merci di una grande fabbrica. Siamo nei dintorni di Shenyang, provincia del Liaoning, a lungo l'area di maggiore sviluppo dell'industria pesante in Cina. La regione, potenziata dai giapponesi all'interno dello stato del "Manchukuo" e dedicata alla produzione di armamenti tra il 1937 e il 1941, è ora in via di smantellamento o, più precisamente, già dismessa.

La sequenza sopra descritta apre *Tiexi qu* 铁西区 (Distretto Tiexi)<sup>1</sup>, lungo documentario in video digitale diretto da Wang Bing 王兵, nato a Xi'an nel 1967, al suo primo lavoro dopo alcune esperienze come operatore cinematografico e televisivo.<sup>2</sup> Tra il 1999 e il 2001, Wang Bing ha filmato un processo storico importante,

<sup>1</sup> *Tiexi qu. West of Tracks* è il titolo internazionale, d'ora in avanti utilizzato nel testo nella forma abbreviata di *Tiexi qu*. I film sono riportati con il titolo internazionale seguito, quando disponibile e solo alla prima occorrenza, dal titolo in cinese e dalla traduzione letterale italiana. Sono invece indicati solo con il titolo internazionale nel caso si tratti di coproduzioni straniere senza titolo cinese, oppure soltanto con il titolo in cinese, seguito dalla traduzione letterale in italiano, quando privi di titolo internazionale.

<sup>2</sup> Wang Bing ha diretto la fotografia di una serie televisiva intitolata *Campus Affairs* (Xiaoyuan xiangfeng

ormai concluso: la lenta, inesorabile chiusura degli impianti industriali del distretto di Tiexi, alla periferia di Shenyang. Nella sua versione finale il documentario si compone di tre parti, di lunghezza diversa, per un totale di nove ore, esito di un difficile lavoro di montaggio da oltre trecento ore di riprese.<sup>3</sup> La prima parte *Rust* si sofferma sul rapporto tra i lavoratori e le fabbriche in via di chiusura ed è girata quasi interamente all'interno degli impianti industriali. La seconda parte *Remnants* è incentrata sui quartieri operai, mentre le vecchie case vengono demolite e molte famiglie sono spinte a trasferirsi altrove. Infine, l'ultima parte *Rails* è dedicata ai cambiamenti che la chiusura dell'area determina nella vita di alcuni dipendenti della linea ferroviaria industriale che collega il distretto di Tiexi alla rete nazionale. Presentato in anteprima al festival di Rotterdam nel gennaio 2003, *Tiexi qu* ha ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali, nonostante il formato inusuale e la difficile collocazione, tra il documentario antropologico e l'epica d'autore.<sup>4</sup>

Sulla scena cinematografica contemporanea, il documentario di Wang Bing è un'opera importante perché in grado di sollevare interrogativi fondamentali sull'analisi del lavoro cinematografico in relazione alla trasformazione socio-economica in atto nella Cina di oggi. Tuttavia, è essenziale premettere che *Tiexi qu* non è il primo lavoro ad affrontare questioni significative nel panorama della Cina che cambia. Anzi, il documentario, come mezzo per esplorare il reale al di fuori dei limiti imposti dall'apparato cinematografico statale, è un genere con cui da tempo si confrontano molti cineasti cinesi.<sup>5</sup> Dai lavori più conosciuti di Wu Wenguang 吴文光 (*Burning in Beijing: The Last Dreamers / Linlang Beijing* 流浪北京, In giro per Pechino, 1990) e Wang Guangli 王光利 (*I Have Graduated / Wo bixie le* 我毕业了, Mi sono laureato, 1992), girati quando ancora le tecniche di ripresa digitale non erano così accessibili come lo sono oggi, sia in termini di costi che di qualità delle apparecchiature, il numero degli autori che si dedica al documentario cresce di anno in anno. Lo dimostra la significativa partecipazione di opere cinesi a manifestazioni interamente dedicate a questo genere,<sup>6</sup> così come l'aumento delle collaborazioni internazionali, spesso tra registi cinesi indipendenti ed emittenti televisive straniere.<sup>7</sup>

侯国光 等, *Avanguardia universitaria*, 1996) ed è stato operatore per il lungometraggio *Distorsion (Bianxinglan* 变形论: Distorsione, 1999) di Zhong Qiang 钟强.

<sup>3</sup> Il primo montaggio di *Tiexi qu* risale al 2002, una versione di trecento minuti presentata con il titolo *Tiexi District* nella sezione Forum del Festival di Berlino. Grazie al sostegno del fondo olandese Hubert Bals, il regista ha potuto lavorare alla versione definitiva dell'opera, composta dalle tre parti *Gongchang* 工厂, *Fabbriche / Yanfenjie* 掩粉街, *Via Yanfen / Tiehu* 铁路, *Rotale*, indicate nel testo con i relativi titoli internazionali *Rust / Remnants / Railways*.

<sup>4</sup> *Tiexi qu* è stato premiato al Festival International de Cinema Documental di Lisbona, al Festival des Trois Continents di Nantes e al festival giapponese di Yamagata e presentato a molti altri festival internazionali (Rotterdam, Toronto, Marsiglia, Torino).

<sup>5</sup> Cfr. Tassy 2004 e Reynaud 2003.

<sup>6</sup> Tra le manifestazioni internazionali interamente dedicate al documentario si ricordano qui le principali: Festival dei Popoli di Firenze, Hot Docs Canadian International Documentary Film Festival, International Documentary Film Festival di Amsterdam. Inoltre, nel settembre 2003 si è svolta a Parigi la prima rassegna dedicata interamente al documentario indipendente cinese, *Brai de Chine*.

<sup>7</sup> Il recente *To Live is Better than to Die* di Weijun Chen è un interessante esempio di collaborazione tra

Sulla base di questa corrente consolidatasi in oltre un decennio, quali sono le ragioni che portano ad individuare nel documentario di Wang Bing un caso emblematico nella cinematografia cinese contemporanea? In cosa consiste l'inedita e complicata articolazione di modalità produttive, scelte estetiche ed esiti artistici proposti da *Tiexi qu*? Inoltre, si tratta di un lungo documentario o di una colossale opera digitale? E, infine, perché discuterlo all'interno del dibattito cinematografico piuttosto che nei termini dell'indagine sociologica?<sup>8</sup> L'analisi che segue cerca di rispondere a queste domande, alla luce del dibattito teorico che si interroga sulle possibilità offerte dal cinema per l'indagine delle società contemporanee.

In primo luogo *Tiexi qu* si differenzia rispetto al resto della scena documentaria e cinematografica cinese per l'unicità del formato e, al tempo stesso, per il grado di prossimità e l'adesione che riesce ad esprimere rispetto alla situazione sociale rappresentata. Il lavoro di Wang Bing sembra mettere in discussione la posizione dei cineasti – o, con termine più ampio, degli autori – nei confronti del reale. In altre parole, la paziente ripresa degli eventi e il lento avvicinarsi ai fatti, unito alla ricerca di una chiave interpretativa e partecipativa, creano un inedito coinvolgimento emotivo, pur conservando, a livello formale, un punto di osservazione esterno rispetto alle vicende filmate. L'autore, infatti, mantiene la propria presenza al di fuori dell'inquadratura, senza intervenire mai direttamente nell'azione, rinunciando anche alla forma mediata dell'intervista. Wang Bing esplora le potenzialità del digitale come espressione artistica, ma lo investe anche di una funzione di documentazione storica e sociale.

La lunga tradizione del documentario a tema industriale, avviata già nei primi decenni della produzione cinematografica della Repubblica Popolare Cinese, rimane in *Tiexi qu* una nota di sottofondo, una memoria echeggiata solo in forma indiretta. Il dichiarato e trionfale ottimismo di *Disanci shiyun* 第三次试验 (Al terzo tentativo, 1958) di Zhang Zheng 张铮 e di *Huang Baomei* 黄宝妹 (id., 1958) di Xie Jin 谢晋, contrasta radicalmente con lo scenario, sempre più spoglio, delle fabbriche di *Tiexi*. Difficile, dunque, paragonare lo sguardo di Wang Bing a quello dei registi degli studi statali inviati a descrivere la crescita della Cina socialista negli anni Cinquanta e Sessanta.

Se *Tiexi qu* rimane lontano dal documentario socialista poiché non c'è più un messaggio ideologico da trasmettere, il caso di Wang Bing non è nemmeno un semplice esempio di coraggiosa "scelta d'autore", agevolata dall'accessibilità e dai bassi costi delle tecnologie digitali. La "scelta autoriale", con cui la critica cinematografica

un autore indipendente cinese e una distribuzione internazionale. Il film tratta la vicenda del villaggio di Wentou, dove il 60% della popolazione è stata contagiata dal virus dell'HIV per trasfusioni di sangue infetto. Acquisito dal canale TV2 Danmark, il documentario è stato presentato nel cinema il 1° dicembre 2003, in occasione della giornata mondiale contro l'AIDS.

<sup>8</sup> A proposito della definizione di *Tiexi qu*, il regista Wang Bing riferisce che, in occasione delle uniche due proiezioni pubbliche in Cina, presso l'Accademia di Belle Arti e l'Università di Pechino, il suo lavoro è stato recepito come qualcosa che non poteva essere definito propriamente cinema (da una lunga conversazione con Wang Bing a Pechino, dicembre 2003).

ca tende ad indicare la posizione dell'autore rispetto all'oggetto delle riprese, funziona in *Tixi qui* come momento di interazione tra il punto di vista del cineasta con la realtà rappresentata. Ma qui, con una modalità più complessa, il gesto creativo non sembra spingersi verso l'affermazione dell'autore, né verso una visibilità entro il ristretto mercato internazionale dell'arte e del cinema d'autore. La scelta della misura epica, infatti, limita a priori le possibilità distributive dell'opera, che non dichiara quindi altri fini al di là della documentazione storica.

Combinando questi caratteri insoliti, *Tixi qu* costituisce l'esito di un approccio anomalo al cinema, in quanto non direttamente riferibile ad una consolidata tradizione cinese, né rivolto specificamente al mercato internazionale e, ancor meno, funzionale all'industria cinematografica promossa attualmente in Cina. Tre anni spesi nella registrazione di un processo storico implicano, infatti, la rinuncia ad un possibile impiego nelle produzioni televisive cinesi, nelle compagnie private o negli studi cinematografici statali rimasti attivi.<sup>9</sup> Il cinema torna qui a guardare alle proprie origini, ad essere uno strumento di indagine e un mezzo tecnico da esplorare; arricchito però della consapevolezza di potersi affermare come rappresentazione, sguardo individuale sul sociale e offrire, così, una raccolta critica di testimonianze storiche.

Se l'approccio storico-sociologico si pone come il riferimento più immediato per la discussione di *Tixi qu*, la combinazione di fattori diversi, nell'ambito della produzione cinematografica cinese contemporanea, richiede un orizzonte teorico più articolato e sostiene la validità di un metodo di analisi che faccia convergere i contributi di altre discipline. Le dinamiche economiche, che operano sia su scala locale che a livello mondiale, costituiscono la spinta primaria alla modifica dell'apparato produttivo in Cina. All'azione delle forze economiche si lega poi la rapida trasformazione degli spazi urbani, principale centro propulsivo delle attività cinematografiche. Il predominio della città, soprattutto di Pechino e Shanghai, in questa particolare fase dello sviluppo del mercato, è associato ad un progressivo adeguamento dell'apparato politico e delle strutture burocratiche legate al cinema. Dal 1994 la produzione non è più sotto il totale controllo statale ma sempre più aperta ad investimenti privati e stranieri, mentre cambia progressivamente anche il sistema degli organi di censura.<sup>10</sup>

Per la pluralità degli elementi in gioco, la ricorrente enfasi sulla "rivoluzione tecnologica", utilizzata spesso dalla critica occidentale per dare ragione della varietà della produzione cinese indipendente dell'ultimo decennio, rischia di isolare nella

<sup>9</sup> Molti studi cinematografici statali, che impiegavano tradizionalmente i laureati dell'Accademia di cinema di Pechino, sono costretti a chiudere perché non più produttivi oppure, come nel caso degli Studi di Pechino, affidano gli spazi per le riprese a produzioni straniere o a compagnie private.

<sup>10</sup> La più significativa modifica dell'apparato di censura consiste nella modifica del procedimento di approvazione del film a livello di sceneggiatura. Attualmente un'opera cinematografica viene discussa a riprese concluse, ciò implica che non è più necessaria l'autorizzazione per l'avvio della produzione di un film, né l'assegnazione ad un qualche studio statale come avveniva tradizionalmente dal 1949.

potenzialità del mezzo tecnico, nella duttilità e nella maneggevolezza di una videocamera digitale. Le ragioni di un processo di trasformazione più complesso. Senza dubbio la diffusione del digitale in Cina fornisce ai cineasti la possibilità di affermare un'inedita pluralità di punti di vista ma, in modo più significativo, permette loro di mettersi in gioco direttamente, sia di fronte alle trasformazioni sociali che ai cambiamenti in atto nelle strutture della produzione cinematografica. In prospettiva più ampia, tuttavia, la facilità di accesso ai mezzi di ripresa digitale offre agli autori l'opportunità di rivendicare la propria esistenza avvicinandosi alle voci di chi, in una società che, pur continuando a definirsi socialista, non è più in grado di offrire garanzie di sussistenza tanto all'operaio quanto al giovane regista.

Wang Bing utilizza la camera digitale per registrare in forma più immediata, o più realistica, la chiusura delle fabbriche e la vita degli operai del distretto di Tixi. Il carattere anomalo dell'opera, che risulta anche dalla diretta partecipazione dell'autore alla situazione rappresentata, spinge l'analisi di alcune forme del cinema contemporaneo oltre i limiti della discussione sulla tecnologia utilizzata o sul grado di fedeltà al reale.<sup>11</sup> Come sostiene il teorico Bill Nichols, non siamo più di fronte al rapporto dualistico cinema / società, rappresentazione soggettiva / realtà oggettiva che animava il dibattito sul cinema negli anni Cinquanta e Sessanta, da Siegfried Kracauer a André Bazin. Né l'interpretazione del film come testo isolato, da analizzare in base alle proprie dinamiche formali interne — dal formalismo di Noël Burch, all'approccio semiotico di Christian Metz — è utile per dare ragione della produzione cinematografica contemporanea, in particolare di quella sviluppatasi al di fuori dei sentieri più conosciuti, e spesso divergenti, del cinema europeo e americano. Senza poter qui approfondire gli sviluppi più recenti della teoria del film, è importante sottolineare come alcuni lavori cinematografici possano oggi essere discussi non solo come rappresentazione della società, ma anche come forme di interazione con essa e con le forze che in essa agiscono, in primo luogo quelle economiche. "Cinema no longer eludes the marketplace but retains, often in dialectical and conflictual fashion, its status as a material commodity and an idealized, even utopian representation of socially repressed possibility" (Nichols, 2000, p. 37). Il cinema diviene, quindi, parte integrante del contesto sociale su cui opera e di cui, al tempo stesso, dà una rappresentazione. Su queste basi teoriche, *Tixi qu* può essere accostato, come suggerisce la sezione seguente, ad esperienze cinematografiche che risalgono ai primi decenni del Novecento e, ancora, ad alcune modalità della ricerca storiografica e an-

<sup>11</sup> La rappresentazione realistica della Cina contemporanea è un elemento che accomuna gran parte della produzione cinematografica cinese e che vede oggi in Jia Zhangke 贾樟柯 (*Pickpocket / Xiao wu*, 小武, *Platform / Zhanai* 站名, *Binario*, *Unknown Pleasures / Ren xiaoyao* 任逍遥, *Nel piacere e in libertà*) l'autore guida nonché il regista più apprezzato all'estero, come dimostrano i *Cahiers du Cinéma* che dedicano ampio spazio a Jia Zhangke e all'importanza della "rivoluzione digitale" (Cfr. *Cahiers du Cinéma*, 586, 2004). Tuttavia, l'attenzione per la rappresentazione realistica della vita quotidiana, soprattutto urbana, si trova in registi già attivi negli studi statali nella prima metà degli anni Novanta, ad es. Zhang Nuan-xing (*Good Morning, Beijing / Beijing niao* 北京你早, *Buonogiorno Pechino*, 1990) o Ning Ying 宁宇 (*On the Beat / Mingjing gushi* 民警故事, *Storia di un poliziotto*, 1995).

tropologica più recente, in cui l'osservazione e la documentazione dei processi in atto si appoggia a modalità di ricerca non tradizionali.

Tiexi qu e la costruzione della memoria: lo spazio industriale e le voci degli operai

La lunga sequenza che apre il documentario di Wang Bing, la già ricordata immagine del treno che si muove verso l'area industriale di Tiexi, riporta alla memoria i primi documenti filmati — *L'Arrivée d'un train à la gare de La Ciotat*, *La sortie des usines Lumière* — che, nel 1895, danno avvio alla storia del cinema. Emmanuel Burdeau (2004) accosta la terza parte di *Tiexi qu*, *Rails*, incentrata sulla vita di alcuni impiegati delle ferrovie, alla fascinazione che il cinema, sin dalla sua nascita, ha mostrato per il treno, per la capacità di raccordo dei mezzi di locomozione tra luoghi distanti, tra spazi chiusi (stazioni o fabbriche) e spazi aperti. Al di là di questo suggestivo accostamento tematico e formale, il richiamo ai primi decenni del cinema suggerisce interessanti direzioni per la ricerca. L'analisi del cinema contemporaneo, qui di un'opera particolare come *Tiexi qu*, si apre su un ampio orizzonte storico e teorico, al fine di far convergere discipline diverse per un'indagine approfondita delle attuali possibilità della rappresentazione cinematografica. Certo, oggi non siamo più di fronte all'occhio timoroso e ammalato dalla modernità dei primi decenni del ventesimo secolo, né la seduzione dei primi sguardi per l'obiettivo della cinepresa può essere direttamente paragonata alle possibilità offerte dalla diffusione della tecnologia digitale. Il rapporto tra cinema, tempo e memoria a cui fa riferimento lo storico Sam Rohdie non può più guardare positivamente avanti, né verso eccitanti prospettive future: "The history of the cinema belongs to modernism and the history of modernism is shaped by philosophical concepts of time, memory, desire and, the unconscious: areas of uncertainty and instability. [...] The cinema's tense is a present one, an illusionary being-there where truth (authenticity) is less a factor than it is in the photograph. The cinema invites you to enter an experience that is occurring, that includes you, the dizzying track, for example" (Rohdie, 2003, pp. 3-9).

Nel film di Wang Bing il tempo non documenta una crescita ma, al contrario, un processo conclusivo, il cui esito è peraltro anticipato dalla consapevolezza delle dinamiche economiche in atto. L'esperienza della visione è qui faticosa e quasi straniante, legata alla disillusione per l'inesorabilità del processo di distruzione in corso nel distretto di Tiexi. Un fenomeno che, nella sua evoluzione generale, non è unico alla regione cinese di Shenyang ma richiama situazioni simili, anche al di fuori dei confini della Cina. Invertendo così i valori che il cinema affermava ai suoi esordi, *Tiexi qu* registra la mancanza di fiducia in un ulteriore avanzamento delle logiche del mercato e ne evidenzia gli effetti collaterali: i licenziamenti, la perdita di attenzione per le norme di sicurezza sul lavoro, l'abbandono delle aree industriali e l'esodo verso le città. Gli operai degli impianti di Tiexi non mostrano stupore, né rabbia per il licenziamento che li attende. La rassegnazione ha già avuto il sopravvento, mentre il numero delle persone attive entro gli spazi enormi degli impianti ancora in funzione si riduce giorno per

giorno, contrastando nettamente quelle prime immagini cinematografiche dell'affollata uscita degli operai dalla fabbrica dei Lumière, che inaugurava la nascita del cinema e esaltava, al tempo stesso, la potenza dell'industria e del capitale.

*Tiexi qu* sembra rielaborare, attraverso l'uso della tecnologia digitale e con la sensibilità attuale, quella ricerca di un difficile equilibrio tra slancio documentaristico e partecipazione diretta agli eventi che spingeva molti viaggiatori europei del primo novecento a filmare le proprie imprese. Una ricerca che, in termini più generali, rifletteva lo spirito modernista dell'epoca. Nel momento in cui la società moderna si afferma, con la crescita economica e l'evoluzione tecnica si evidenziano anche le sue contraddizioni: messa in crisi del soggetto, crollo della fiducia positivista nella scienza e, quindi, nella possibilità di un'interpretazione univoca della realtà. Scrittori ed artisti sono allora costretti a mettere in discussione la propria posizione e le potenzialità della creazione artistica di fronte alle trasformazioni economiche, sociali e dello spazio urbano. Il teorico del cinema Sam Rohdie, nel discutere l'imprevedibile legame tra spirito modernista e nascita del cinema, individua un caso interessante di viaggiatore-operatore degli inizi del ventesimo secolo. Il banchiere ebreo Albert Kahn, in occasione di un viaggio d'affari in Cina e Giappone compiuto nel 1909, incoraggia il proprio autista Dutertre ad imparare l'uso della macchina fotografica e della cinepresa e a tenere un diario della spedizione in Oriente. Questo esempio è particolarmente significativo poiché la documentazione visiva del viaggio di Kahn e Dutertre, conservata oggi nel museo Albert Kahn a Parigi, si distingue dai primi film Lumière e dalla ricerca di vedute "esotiche" che gli operatori Lumière ed Edison proponevano per la nascente industria del cinema. Alcune sequenze del viaggio di Kahn-Dutertre sono riprese da un treno in corsa e ribadiscono l'interesse dei primi sperimentatori del cinema per le macchine. La ripresa dei ritmi regolari degli ingranaggi, dei mezzi di trasporto nelle città, così come della folla che occupa gli spazi urbani, sono il risultato di una percezione nuova e delle possibilità offerte dalla modernità.

Lo sguardo curioso, sedotto dall'esotismo di luoghi lontani, si distingue nelle immagini filmate da Kahn-Dutertre per una partecipazione più diretta nei confronti dell'oggetto delle riprese. Per quanto la motivazione sia in primo luogo legata ad interessi personali ed economici, si afferma qui una volontà di documentare che anticipa la potenzialità del cinema di porsi in relazione dinamica con la realtà osservata. Nel documentario di Wang Bing, l'esplorazione dello spazio industriale del distretto di Tiexi si spinge sino ad instaurare un rapporto con la realtà operaria. La camera digitale non adempie pertanto solo ad una funzione poetico-artistica ma articola un dialogo tra le parti coinvolte, tra la rappresentazione e il suo oggetto.

Come già accennato, l'attenzione di Wang Bing per il processo storico in corso sembra avvicinarsi anche ad alcune esperienze della storiografia recente, in particolare per la ricerca minuziosa di dati e di testimonianze dirette. Pur sottolineando la distanza tra le epoche e i campi d'indagine, il lavoro del regista con gli operai del distretto di Tiexi ricorda la modalità con cui lo studioso italiano Nuto Revelli ha ri-

costruito una parte importante della storia d'Italia del secondo dopoguerra. L'attenzione di Revelli per le voci dei testimoni della guerra nelle campagne italiane, non ancora mediate dal tempo e non riportate dai documenti ufficiali, ha rappresentato, insieme alla diretta partecipazione di Revelli alle vicende belliche e alla successiva lotta antifascista, la base per una pionieristica storia orale del fascismo e dell'antifascismo in Italia. Senza essere uno storico di professione, Nuto Revelli ha basato la propria indagine su un lungo lavoro di raccolta di epistolari e di testimonianze orali, il cui esito è stato riconosciuto quale essenziale contributo alla ricerca storiografica.<sup>12</sup>

In modo non dissimile, Wang Bing costruisce la memoria del distretto di Tiexi attraverso una paziente registrazione delle vite dei protagonisti, nella composizione delle voci e delle parole che, raccontando il processo in atto, ne definiscono anche la dinamica storica. Le coordinate spazio-temporali dell'opera sono immediatamente rese visibili grazie ad alcuni titoli che si alternano alle sequenze iniziali di *Tiexi qu*. In alcune note essenziali, indicano che le fabbriche del distretto di Tiexi, costruite per la produzione di armamenti destinati all'esercito giapponese, furono convertite ad uso civile già nel 1949, subito dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese. Alla fine degli anni Cinquanta gli impianti furono equipaggiati con macchinari provenienti dall'Unione Sovietica e contribuirono alla realizzazione di progetti industriali finanziati dall'URSS. Con il ritiro degli esperti sovietici dalla Cina, nel 1960, e la successiva rottura dei rapporti tra i due stati, molti impianti industriali, con la relativa forza lavoro, furono trasferiti in altre regioni. Un centinaio di fabbriche rimase comunque operativo e, nei primi anni Ottanta, l'area vide un nuovo periodo di sviluppo impiegando coloro che, dopo essere stati inviati nelle zone rurali durante la Rivoluzione Culturale, rientravano nelle aree urbane in cerca di lavoro. Con l'avvio delle politiche di riforma, soprattutto con l'enfasi sulla produttività promossa da Deng Xiaoping dai primi anni Novanta, l'area industriale di Tiexi ha iniziato a mostrare la propria arretratezza, in particolare nei confronti delle industrie a maggiore sviluppo tecnologico. La decisione di smantellare l'area è stato il passo successivo. Questo processo, avviato nel 1999, è proseguito fino al 2001, con la definitiva chiusura dell'ultimo impianto.

Lungo le quattro ore della prima parte di *Tiexi qu*, *Rust*, Wang Bing si sofferma sul processo di chiusura dei vari impianti e documenta la vita quotidiana degli operai. Di quelli rimasti, consapevoli di un prossimo licenziamento, e di quelli che lasciano, già licenziati o spinti da mesi di stipendi non pagati ad abbandonare la fabbrica, incoraggiati da ipotetici incentivi o dalle nuove possibilità che il mercato e gli investimenti in borsa sembrano offrire. *Tiexi qu* registra i gesti, anche banali, della quotidianità degli operai: la pausa pranzo, la doccia alla fine dei turni, i giochi negli spogliatoi, le liti che ne possono derivare. Le giornate trascorrono in spazi industriali

semi-inutilizzati, con macchinari in cattivo stato di manutenzione che sembrano continuare a produrre per forza di inerzia. Gli impianti di smaltitura, quelli metallurgici e quelli per la produzione di materiali elettrici appaiono, da subito, sproporzionati rispetto al numero dei lavoratori ancora in attivo. Il senso di vuoto è immediato, così come la percezione di un'anormalità rispetto ad un presunto, e più efficiente, passato. Lo dimostrano gli armadietti in disuso nelle stanze comuni, i tavoli enormi e le sedie non occupate dai grandi refettori. La rappresentazione del vuoto si accompagna al senso di straniamento per l'evidenza di un'enorme macchina industriale ormai inutile, per il suo evidente mancato utilizzo.

La dichiarazione dell'ingresso trionfale delle imprese ad alta tecnologia sul mercato cinese, proclamata da una trasmissione radiofonica, offre un'ulteriore oggettivazione del processo in atto. Gli operai ascoltano distratamente l'annuncio, in una delle stanze comuni e, quindi, iniziano a discutere di investimenti in borsa, di altre possibilità per sostituire o aggiungere entrate a stipendi troppo bassi o non pagati. La radio sancisce la condanna definitiva. Con il passare dei mesi, la sfiducia dei lavoratori nei confronti della gestione della fabbrica si fa sempre più evidente: alcuni ipotizzano di impossessarsi dei materiali prima di lasciare definitivamente gli impianti, per poi rivenderli ed ottenere così la liquidazione che altrimenti non avranno. Si parla anche delle proteste operate avvenute il 1° maggio 2000 e dell'introduzione di forze di vigilanza contro il furto delle apparecchiature.

La registrazione dei colloqui tra gli operai, anche se parziale in quanto selezionata e montata durante il processo di edizione del documentario, offre una conferma visuale di quanto affermano autorevoli voci sulle pagine di riviste internazionali. Un articolo pubblicato dal *Far Eastern Economic Review* riporta le dichiarazioni di attivisti operai che, nel 2001, denunciano, protetti da pseudonimi, il regime di corruzione che ha preso piede nelle fabbriche. Degli 80 milioni di operai impiegati dalle imprese statali, più della metà risultava senza lavoro già agli inizi degli anni Novanta. Le direzioni delle fabbriche vendono apparecchiature e macchinari senza pagare le liquidazioni agli operai, inscenando incendi o incidenti per limitare la reazione dei lavoratori. "Anger over such acts is one factor in the huge rise in spontaneous worker protests. On 9 July this year, for instance, about 10,000 workers of the state-owned railway blocked a major railway line in Jilin province demanding unpaid wages. According to the Hong Kong based Information Centre for Human Rights and Democracy, China witnessed a total of 60,000 labour protests in 1998, most involving former state employees; the following year there were 100,000" (Jiang Xueqing 2003).

Una più complessa trattazione della messa in crisi della classe operaia cinese si trova nel lungo articolo del sociologo He Qinglian (2000) pubblicato sulle pagine della *New Left Review*. L'autore tenta una definizione delle nuove classi sociali nella Cina contemporanea, individuando nella regressione dei rapporti tra capitale e forza-lavoro un ritorno alle prime fasi dello sviluppo industriale: mancanza o insorveglianza delle misure di sicurezza, forza-lavoro ridotta e costretta a turni continui di dieci o

<sup>12</sup> Le testimonianze dei contadini costituiscono la base de *Il mondo dei viventi. Testimonianze di vita contadina* (due volumi, 1977), mentre le voci delle donne sono raccolte ne *Le anelle forti. La donna: storie di vita contadina* (1985).

dodici ore, frequenti incidenti sul lavoro. A ciò si aggiunge la formazione di grandi flussi migratori verso le aree urbane che vanno ad influire non solo sulla stessa composizione dei gruppi sociali, ma anche sull'aumento del tasso di criminalità e del numero della popolazione non registrata, senza residenza. Dopo la prima fase di avvio delle riforme, infatti, l'attenzione politica ed economica si è concentrata quasi esclusivamente sullo sviluppo urbano, trascurando sempre di più le zone rurali. Di conseguenza, al già alto numero di operai non impiegati, o costretti a lasciare le aree industriali in via di smantellamento, che si trasferiscono verso le metropoli in crescita, si uniscono i contadini che abbandonano le campagne in crisi. In questa difficile situazione, sviluppatasi senza la manifestazione di alcuna radicale rottura con il passato, sostiene ancora He Qinglian, sembra non emergere nessun movimento sociale. L'ultima fase di iniziativa sociale si può far risalire alla fine degli anni Ottanta, dopo la quale gli attivisti operai hanno avuto sempre meno possibilità di intervenire direttamente nelle fabbriche.

Le testimonianze del distretto di Tiexi filmate da Wang Bing ribadiscono tutti questi temi e danno prova della progressiva perdita di identità e di linee guida del mondo operaio e, pur non denunciando apertamente il regime di corruzione e di indifferenza che fa da sfondo a quanto le immagini riportano, forniscono un mosaico di dati che permette all'opera stessa di modularsi come una voce di denuncia più alta.

A conclusione dell'analisi di *Tiexi qu*, vale la pena soffermarsi sull'importanza che l'elemento sonoro riveste nel documentario di Wang Bing e ricordare che il cinema non è solo sguardo, punto di vista e strumento di osservazione visiva: può sovrapporre e accompagnare all'orizzonte visuale un paesaggio sonoro altrettanto significativo. Lungo i tre segmenti di *Tiexi qu* il suono non si limita alla registrazione delle testimonianze operaie ma riveste un ruolo fondamentale nella progressiva definizione dei mutamenti che avvengono nello spazio lungo l'evolversi del processo storico. Gli elementi dominanti del sonoro si differenziano nettamente nelle tre parti, ma tutte sono accunmate da una diminuzione del rumore, dal progredire del silenzio. L'assordante frastuono degli impianti industriali che domina il primo capitolo *Rasti* lascia spazio all'eco delle fabbriche vuote e alla calma raccolta dei pezzi di ferro che rimangono sul terreno dove, prima dello smantellamento, sorgevano le industrie. Agli annunci dei megafoni e alla musica in strada che introducono, con una festa per la lotteria nazionale, la seconda parte *Remnants*, si sostituiscono progressivamente il boato delle gru e il fragore delle macerie che crollano nei vecchi quartieri operai di Tiexi. E, infine, quasi a richiamare la sequenza di apertura dell'intero documentario, il rumore del treno torna ad essere il suono più frequente nella sezione conclusiva *Rails*, come a sancire definitivamente il rapporto tra storia e memoria.<sup>13</sup>

L'importanza di *Tiexi qu* sulla scena cinematografica contemporanea si definisce, quindi, per la complessità con cui l'opera stabilisce una relazione tra autore-attori-pubblico, aggiungendo alla partecipazione dello sguardo l'attenta registrazione del suono. Lo spazio di interazione e di discussione aperto dall'opera di Wang Bing si basa principalmente sulla potenzialità del cinema di proporsi come documento storico dando al tempo stesso espressione alla soggettività dell'autore. L'impatto e la sfida di un simile lavoro non si misura in base al numero di spettatori, né sull'influenza diretta sul processo in corso, ma in base alla possibilità di costruire la memoria di fenomeni e fatti che rischiano altrimenti di non essere documentati e di andare perduti per sempre.

#### Riferimenti bibliografici

- Emmanuel Burdeau, "Eloge de *Tiexi qu*", in *Cahiers du Cinéma*, 586, 2004, pp. 34-36.
- Cui Ci'en 崔子恩, *Diyi Guanzhong* 第一观众, Beijing, Xiandai chubanshe, 2003.
- Andrew Darley, *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, Londra e New York, Routledge, 2000.
- Christine Gledhill e Linda Williams (a cura di), *Reinventing Film Studies*, Londra, Arnold, 2000.
- Charles A. Laughlin, *Chinese Reportage. The Aesthetics of Historical Experience*, Durham, Duke University Press, 2002.
- Alan Lawrence, *China Since 1919. Revolution and Reform. A Sourcebook*, Londra e New York, Routledge, 2004.
- Richard Lehan, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley, Los Angeles e Londra, University of California Press, 1998.
- Bill Nichols, "Film Theory and the Revolt against Master Narrative", in Christine Gledhill e Linda Williams (a cura di), *Reinventing Film Studies*, Londra, Arnold, 2000, pp. 34-52.
- Luisa Prudentino, *Le Regard des ombres*, Parigi, Bleu de Chine, 2003.
- He Qinglian, "China's Listing Social Structure", in *New Left Review*, 5, 2004, pp. 69-99.
- Nuto Revelli, *Il mondo dei vini. Testimonianze di vita contadina*, Il voll., Torino, Einaudi, 1977.
- Nuto Revelli, *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina*, Torino, Einaudi, 1985.
- Berence Reynaud, "Dancing with Myself, Drifting with My Camera: The Emotional Vagabonds of China's New Documentary", in *Senses of Cinema - An Online Film Journal*, 28, 2003.
- Sam Rohdie, *Promised Lands. Cinema, Geography, Modernism*, Londra, British Film Institute, 2001.

<sup>13</sup> A livello tecnico, il suono di *Tiexi qu* è stato registrato con il semplice uso del microfono della videocamera e solo in parte rielaborato in fase di post-produzione. Il rumore di fondo degli impianti industriali e degli spazi esterni è stato mantenuto inalterato dove possibile (dalla conversazione con Wang Bing a Pechino, dicembre 2003).

Emma Tassy, "La fièvre documentaire" in *Cahiers du Cinéma*, 586, 2004, pp. 36-37.

Jiang Xueqin, "Fighting to Organize", in *Far Eastern Economic Review*, 6,9, 2001, pp. 72-75.

CLAUDIA POZZANA

## Il triangolo della traduzione<sup>1</sup>

*Les langues imparfaites en cela que  
plusieurs, manque la suprême*  
Stéphane Mallarmé

Che cosa si traduce quando si traduce poesia? Roman Jakobson scriveva che "le lingue differiscono essenzialmente per ciò che *devono* esprimere, non per ciò che *possono* esprimere"<sup>2</sup>. Questa prospettiva aiuta a situare il problema sul piano del pensiero, e non su quello della comunicazione. Rispetto alla traduzione di poesia, intendo questo "ciò che *devono* esprimere" come ciò che la poesia *pensa*. Considero il lavoro del traduttore anzitutto un faccia a faccia, attraverso le imperfezioni delle lingue, con le singolari operazioni di pensiero che costituiscono un determinato testo poetico. La traduzione è una specifica forma di dialogo con la poesia intesa come razionalità singolare.

### *I compiti del traduttore*

Una prima serie di chiarimenti sul carattere di pensiero, e non di comunicazione, della traduzione di poesia si trova nel celebre saggio di Walter Benjamin "Il compito

<sup>1</sup> Un primo nucleo delle questioni sviluppate in questo testo fu presentato in inglese col titolo "The Triangle of Translation. Notes for Further Research", nel workshop "Dialogue in Umbria" tenuto presso il "Civile Ramieri Center Foundation" di Umbertide, il 12-16 maggio 1997. Questo progetto, sotto nel corso di discussioni tra Claudia Pozzana, Alessandro Russo, Yang Lian e l'allora Direttore del Civile Ramieri Foundation Gordon Knox, si sviluppò nella forma di un seminario nel quale si incontrarono a discutere poeti cinesi, compresi molti taiwanesi, con i loro traduttori europei. I partecipanti furono: Cheng Ch'ou-Y'u, Dominic Cheung, Gao Xingjian, Hsu Hui-chih, Perng Ching-hsi, Yang Lian, Yang T'ung-hui, Yeh Chen-fu, Myriam Bongers, John Cayley, Annie Curien, Claudia Pozzana, Alessandro Russo.

<sup>2</sup> Roman Jakobson, "Aspetti linguistici della traduzione", in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, p. 59 [corsivi dell'autore]. Su poesia e traduzione c'è una sovrabbondanza di studi e varie sintesi, tra cui il volume di Susan Bassnett-McGuire, *La traduzione, teoria e pratica*, Milano, Bompiani, 1993, spec. cap. 3-2, pp. 113-137.