

sion in her poems, which include a wide variety of themes. In this paper an attempt is made to place Chen in her times, and to analyse one of the elements found most frequently in her poetry: water. It is suggested that in Chen's poems there is a shift from depicting water as it is seen in Chinese classical philosophy towards an interpretation based on Western psychoanalysis.

ELENA POLLACCHI

TUFFI DI LUCE:  
ACQUA, NUOTO E CORPO NEL CINEMA CINESE\*

Vorrei ancora ch'egli imparassono a notare; il che è  
cosa molto utile, perché non sempre sono i ponti a'  
fiumi, non sempre sono parati i navigi.<sup>1</sup>

La donna che nuota / senza rompere l'acqua non  
vede che il verde / del suo breve orizzonte.<sup>2</sup>

ACQUA: SIGNIFICATI E EREDITÀ NELL'IMMAGINE IN MOVIMENTO

Il termine 'acqua' (*shui* 水), insieme a terra, fuoco, metallo e legno, uno dei Cinque Elementi (*Wu Xing* 五行) su cui si fonda la cosmologia cinese, suggerisce un campo d'indagine molto vasto che può facilmente toccare diverse discipline, dalla filosofia alla pittura, dalla letteratura all'arte dei giardi-

\* La trascrizione di nomi e termini cinesi è conforme al sistema *pinyin*, salvo alcuni casi per i quali si è preferito mantenere la trascrizione più diffusa (esempio: Pechino invece di Beijing, Tsai Ming-liang invece di Cai Mingliang). Ove non diversamente specificato, i film qui indicati sono prodotti nella Repubblica Popolare Cinese e sono riportati con il titolo originale cinese in *pinyin* seguito, solo alla prima occorrenza, dai relativi caratteri cinesi, dalla traduzione letterale in italiano e, se disponibile, dal titolo di distribuzione internazionale. Inoltre, per gli scopi del presente articolo si è ritenuto utile soffermarsi solo sulla periodizzazione successiva al 1949, anno di fondazione della Repubblica Popolare Cinese, senza appesantire il testo con descrizioni dettagliate relative alle fasi del periodo classico e imperiale. E. WILKINSON, *Chinese History. A Manual*, Cambridge-Mass.-London, Harvard-Yenching Institute, 2000 offre un esauritivo repertorio bibliografico e una serie di utili periodizzazioni della storia cinese. Per la Cina moderna e contemporanea si fa riferimento a G. SAMARANI, *La Cina del Novecento. Dalla fine dell'Impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2004. I più sincreti ringraziamenti al Prof. Attilio Andreini e al Prof. Riccardo Fracasso per il prezioso aiuto nel reperire i riferimenti ai testi classici del pensiero cinese e al Prof. Federico Greselin per i puntuali suggerimenti ricevuti durante la redazione del testo. La responsabilità dei contenuti e delle traduzioni, come ogni altro errore o imprecisione, sono da attribuirsi interamente all'autore.

<sup>1</sup> NICCOLO MACHIAVELLI, *L'arte della guerra e scritti politici minori*, a cura di S. Bartelli, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 373.

<sup>2</sup> C. PANFILI, *Pasaggio*, in D., *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1998, p. 53.

ni. Persino nelle arti visive contemporanee e nella poco più che centenaria storia del cinema, l'acqua meriterebbe una trattazione ben più estesa della presente, prima tappa di un percorso di ricerca che si propone di analizzarne le molteplici valenze nell'ambito dell'immagine in movimento.

Il significato primario dell'acqua, elemento naturale sul quale il pensiero cinese ha elaborato concetti filosofici fondamentali e che, a sua volta, esprime metafore e simboli radicati profondamente nella cultura asiatica, è stato assorbito dal mezzo cinematografico che ha ampiamente attinto alla pluralità di valori e alle analogie a cui l'acqua è tradizionalmente legata.<sup>3</sup> Una delle testimonianze più emblematiche è sicuramente offerta dall'opera di Tsai Ming-liang, regista taiwanese di origini malesi, per il quale il ricorso all'acqua va oltre il semplice *motif* cinematografico. Nei suoi film l'acqua si presenta sia come elemento puro sia nelle più diverse manifestazioni naturali (pioggia, nebbia, fiume, pozza). Oltre a rappresentare un ricorrente tema narrativo, quasi al pari dell'attore simbolo Lee Kang-sheng, nel cinema di Tsai l'acqua è la chiave simbolica che permette di accedere alla complessità delle relazioni umane e, in particolare, ai legami profondi tra gli individui. Se gli esseri umani nella metropoli contemporanea in rapido mutamento sono disanti, solitari e alieni gli uni agli altri, nel profondo conservano tuttavia quei tratti comuni dell'esistenza che li mantengono all'interno del 'corso' della vita, nel 'flusso' del ciclo universale che si dirama in mille 'rivoli' per poi ricongiungersi in una sorta di 'grande mare'. Sullo sfondo di Taipei o di Kuala Lumpur *Heilin* 河流 (Il fiume/The River, Taiwan, 1997), *Bayian busan* 不見不散 (Non andartene senza che ci vediamo/Goodbye Dragon Inn, Taiwan, 2003),<sup>4</sup> *Hei yangwan* 黑眼圈 (Occhi pesti/I don't want to sleep alone Taiwan, 2006) – solo per citare alcuni tra i titoli in cui l'acqua è posta in evidenza come parte integrante della struttura filmica, rispettivamente sotto forma di fiume, pioggia, pozza interna ad un edificio in costruzione – raccontano la società contemporanea attraverso incontri casuali, innamoramenti silenziosi, sessualità vissute ai margini.<sup>5</sup> La ricorrente presenza dell'acqua, il ristagnare o lo scorrere, richia-

<sup>3</sup> Allan analizza l'acqua come elemento cardine (*root metaphor*) a partire dal quale sono state concettualizzate idee astratte attraverso procedimenti analogici (l'acqua, intesa come corso d'acqua o fonte è, ad esempio, strettamente legata all'elaborazione del concetto di tempo). Cfr. S. ALLAN, *The Way of Water and Sprouts of Virtue*, New York, State of New York Press, 1997, pp. 12-15. Negli *Annales* di Confucio l'osservazione dell'acqua è, inoltre, fonte di saggezza, mentre nel pensiero taoista l'acqua è sovente equiparata al sommo bene, al *dao*.

<sup>4</sup> Il titolo originale del film di Tsai Ming-liang è *Bayian busan* o, in forma abbreviata, *Busan*. Da non confondere con il film diretto da Feng Xiaogang nel 1998 e prodotto nella Repubblica Popolare che ha lo stesso titolo cinese ma che è stato distribuito con il titolo internazionale *Be There or Be Square*.

<sup>5</sup> La vicenda di *Heilin* si sviluppa a partire da una troupe cinematografica alla ricerca di una comparsa disposta a tuffarsi in un canale molto inquinato di Taipei. Come risultato, il giovane volon-

na una gamma di interrelazioni primarie (esterno-interno, movimento-immobilità, unicità-molteplicità, ecc), arricchendo così il soggetto filmico di un sistema simbolico che rimanda proprio ai fondamenti della 'cosmologia correlata' alla base della cultura cinese.<sup>6</sup>

Nella lingua cinese classica il termine 'acqua' poteva riferirsi sia all'elemento semplice sia ai vari fenomeni ad esso collegati, essenziali per la sussistenza non solo del singolo individuo ma di un'intera civiltà (il carattere *shui* poteva pertanto indicare 'acqua' oppure 'bacino', 'ruscello', 'fiume', 'inondazione').<sup>7</sup> L'acqua è quindi sì portatrice di vita ma anche forza della natura che spesso, per la piena dei fiumi, la debolezza degli argini o la violenza delle alluvioni, mette alla prova il livello di sviluppo di una società. Non a caso, sin dalle origini del Celeste Impero lo sviluppo di conoscenze e principi per la regolamentazione delle acque (*shuilixi* 水利) è stata un obiettivo primario e la sua importanza è confermata dalla lunga tradizione di storie relative ai metodi e alla politica per il controllo dei corsi d'acqua (*shuilishi* 水利史).

Pur distante nel tempo e nella forma dagli antichi testi, l'immagine cinematografica ha intrattenuto con il tema dello *shui* un legame molto stretto, trametendone l'eredità sino al pubblico di oggi. A ben vedere, infatti, l'intera storia della cinematografia cinese potrebbe essere riletta attraverso la punteggiatura di titoli che trattano di fiumi, siano essi risorsa per la vita di una comunità rurale o luogo di battaglie, di corsi d'acqua da arginare o di inondazioni. Per una civiltà nata lungo le rive dell'immenso Huanghe, il Fiume Giallo portato a notorietà mediatica dai registi della Quinta Generazione, non c'è da stupirsi se il tema del controllo delle acque continua ad essere un soggetto cinematografico di grande rilevanza.<sup>8</sup>

ario contracc un incurabile mal di collo che lo porta a provare cure diverse e a confrontarsi con realtà e incontri inattesi. *Bayian busan* è quasi interamente girato all'interno di una sala cinematografica in fallimento ed è accompagnato da una pioggia torrenziale. *Hei yangwan* – unico film del regista girato non a Taipei ma a Kuala Lumpur – narra di un emigrato cinese che, dopo aver subito un pestaggio, viene raccolto da un giovane del Bangladesh che si prende cura di lui e lo conduce a vivere vicino ad una pozza d'acqua racchiusa nel cemento di un cantiere in costruzione. Il piccolo specchio d'acqua assume qui il valore di un'alcova romantica in cui si consumano le passioni dei personaggi e, al tempo stesso, di un luogo in cui tutte le vicende della vita reale trovano una momentanea tregua. Cfr. J.-P. KEHM – O. JOYARD – D. RIVIERE, *Tsai Ming-liang*, Paris, Dis Voir, 1999.

<sup>6</sup> Il termine 'cosmologia correlativa' si riferisce all'imporporazione del sistema relazionale che lega i diversi elementi e le forze opposte all'interno del pensiero cosmologico cinese. Cfr. A. C. GRAHAM, *La ricerca del Tao*, trad. a cura di R. Fracasso, Vicenza, Neri Pozza, 1999, pp. 433-508.

<sup>7</sup> La distinzione tra la parola 'acqua' e i fenomeni ad essa collegati si è sviluppata nel cinese moderno, in cui le parole – per la maggior parte bisillabiche – segnalano la distinzione tra l'elemento semplice e le sue diverse manifestazioni. Ad es. il carattere 'acqua' unito al carattere 'fissato' forma la parola 'alluvione'; il carattere 'acqua' unito al carattere 'scorrere' forma la parola 'fiume'. Cfr. M. ABBADI, *La lingua cinese*, Venezia, Caosciana, 1992.

<sup>8</sup> Con il termine Quinta generazione si fa riferimento ai registi diplomati all'Accademia di Ci-

*Sanxia haoren* 三峡好人 (La brava gente delle Tre Gole/*Still Life*, 2006) di Jia Zhangke, Leone d'Oro alla LXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, ne è un ulteriore esempio e dimostra come la finzione filmica possa oggi rappresentare lo strumento, se non il pretesto, per realizzare un documento visivo di critica sociale che, nello specifico, mette in evidenza le contraddizioni intrinseche al titanico progetto di contenimento del Fiume Yangzi tramite la costruzione della Diga delle Tre Gole (*Sanxia shuibu* 三峡水坝).<sup>9</sup>

Pur non volendo qui tracciare il lungo percorso storico che lega cinema e corsi d'acqua, vale la pena soffermarsi sui costanti richiami che il mezzo filmico intrattiene con il pensiero classico e la sua eredità. Persino opere contemporanee che intrecciano cinema digitale, multimedialità e arti visive, rimandano sovente ad una tradizione specificamente cinese che individua nell'acqua un elemento cardine, quella pittura di paesaggio la cui denominazione stessa *shanshuihua* 山水画 – letteralmente 'pittura di montagne e fiumi' – esprime la centralità dell'elemento acquatico.

Yang Fudong, artista dalle quotazioni in rapida ascesa, che utilizza fotografia e riprese in pellicola o digitali come principali tecniche, rende esplicitamente omaggio a questa tradizione. Nel primo lungometraggio *Mosheng tian-tang* 陌生天堂 (Un paradiso alieno/*An Estranged Paradise*),<sup>10</sup> l'artista-regista fa del Lago Occidentale di Hangzhou il luogo in cui il 'male di vivere' dei protagonisti trova un'eco incessante.

L'acqua, specificamente il lago, non si limita però a svolgere la funzione di raccordo tra i personaggi o a riflettere i loro stati d'animo in chiave romantica (il lago è solitamente avvolto nella nebbia), è anche un luogo fisico in cui il

nema di Pechino nel 1978 che, con i titoli prodotti tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, hanno portato il cinema cinese alle platee internazionali. Il comune esordio dei nomi più noti, Zhang Yimou e Chen Kaige, rispettivamente regista e direttore della fotografia di *Hang taidi* 黄土地 (Terra Gialla/*Yellow Earth*, 1984) si svolge proprio lungo le rive del Fiume Giallo, le cui acque acquistano nel film un forte valore simbolico. L'impiego di elementi del paesaggio in chiave allegorica è una cifra stilistica delle prime opere di questi autori. Cfr. J. SUBERGER, *China into Frame. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, London, Reaktion Books, 1999, pp. 15-52.

<sup>9</sup> Il film di Jia Zhangke enfatizza soprattutto le problematiche legate all'impatto ambientale della diga e alla rilocazione forzata di milioni di persone, abitanti dei villaggi e delle cittadine sommersi dal bacino artificiale. Questo progetto, alla cui complessa evoluzione si farà riferimento anche in seguito, costituisce la massima espressione in era moderna della tradizione del controllo delle acque.

<sup>10</sup> Le riprese risalgono al 1997 ma tutta la post-produzione è stata realizzata tra il 2001 e il 2002 in seguito all'invito ricevuto dall'esposizione internazionale Documenta II di Kassel, dove il film è stato proiettato per la prima volta. Sull'opera di Yang Fudong cfr. M. BECCARIA, *Yang Fudong*, Milano, Skira, 2006, pubblicato in occasione della personale organizzata al Castello di Rivoli (Torino), 2 giugno-24 luglio 2005.

personaggio principale si tuffa, si immerge cercando di liberarsi dal *malaise* che sembra non dargli tregua. Yang Fudong antepone alla vicenda narrata una sequenza introduttiva in cui la mano di un maestro della pittura di paesaggio, in primo piano e in forma accelerata, porta a compimento un'opera a partire dal supporto completamente bianco. Oltre a rappresentare un chiaro omaggio a questa forma d'arte, l'artista-regista tenta probabilmente di collocare nello stesso ambito le situazioni rappresentate nel proprio film, sia per la costruzione delle inquadrature sia per i temi trattati. La relazione tra ambiente naturale e individuo, in particolare l'individuo virtuoso, il saggio, il monaco-eremita, è infatti il fulcro della pittura di paesaggio – come lo è l'intellettuale contemporaneo nel complesso dell'opera di Yang Fudong – ma è anche il tramite attraverso cui l'artista può conseguire un livello di conoscenza superiore, è la prova stessa della sua natura più profonda, come racconta il commento fuori campo nelle prime inquadrature di *Mosheng tiantang*:

La pittura di paesaggio è una forma di rappresentazione della natura. Tra la natura e l'intelletto umano si verifica un continuo interscambio la cui forma di rappresentazione più alta è proprio quella espressa dai maestri della pittura di paesaggio cinese. In questo tipo di pittura è necessario cogliere le leggi delle rocce come le leggi degli alberi.

D'impronta non narrativa è invece il lavoro intitolato semplicemente *Shui/Water n. 1* 水 N. 1 (Acqua, 2006) di Zhou Hongxiang, anch'egli attivo sulla scena artistica di Shanghai.<sup>11</sup> Si tratta di un montaggio video di una ventina di minuti in cui si susseguono riprese di superfici acquatiche in cui differisce soltanto la direzione o l'increspatura delle onde. Ad ogni variazione, nella parte alta dell'immagine appare una breve scritta verticale, in caratteri rossi, come accade solitamente per i versi di una poesia o il titolo dell'opera inseriti nella pittura di paesaggio. La composizione dell'inquadratura, trattata digitalmente tanto da risultare monocromatica, pressoché grigia, è costituita solo dall'acqua che sfuma nel cielo e richiama immediatamente le tradizionali pitture di paesaggio, a conferma di come l'elemento acquatico sia ancora

<sup>11</sup> Zhou Hongxiang ha realizzato vari cortometraggi proiettati a festival ed esposizioni internazionali oltre al lungometraggio *Hongqi piao* 红旗飘 (Sventola bandiera rossa/*The Red Flag Flies*, 2002) presentato nella sezione Nuovi Territori del festival di Venezia. In fase di redazione del presente testo, l'opera *Shui/Water N. 1* risulta ancora inedita ed è stata mostrata dall'autore solo in occasione privata. Tra i vari riferimenti di epoca classica, la composizione dell'immagine di *Shui/Water N. 1* ricorda alcune opere di Ma Yuan (1190-1225). Il percorso artistico di Zhou Hongxiang e l'elenco delle esposizioni a cui ha partecipato sono disponibili sul sito <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/29309> (verificato in data 30 agosto 2007).

oggi argomento privilegiato della ricerca artistica pur rimandando costantemente alla classicità.<sup>12</sup>

#### L'AMBIENTE ACQUATICO E L'UOMO: IL NUOTO DALLA CLASSICITÀ AL CINEMA

Senza sottovalutare l'importanza che l'acqua – elemento primario e insieme di fenomeni naturali – riveste nella cultura cinese e nel cinema, è tuttavia possibile individuare un ulteriore orizzonte di analisi, quello del movimento del corpo in acqua. L'uso corrente della parola italiana 'nuoto' con cui si traduce generalmente il termine cinese moderno *yonyong* 游泳 porta subito alla mente tecniche ben precise del movimento in acqua che, idealmente, dovrebbero essere rapide, eleganti ed efficaci e che, nella sua espressione migliore, si esprime nei quattro stili codificati dalla disciplina sportiva.<sup>13</sup>

In realtà, in modo simile a quanto indicato per il termine 'acqua' in cinese classico, anche i caratteri relativi al 'nuoto' (*you* 游, *yong* 泳, *qin* 潜) potevano riferirsi a diversi modi di gestire il corpo in ambiente acquatico. L'uomo, infatti, può sì imparare a sviluppare abilità specifiche, affinare tecniche per scivolare o immergersi tra le onde, ma può anche semplicemente svagarsi, galleggiare, tentare di raggiungere le profondità subacquee, adattandosi a situazioni e resistenze diverse da quelle incontrate nella quotidianità terrestre. Ciascuna di queste azioni si apre, a sua volta, a svariate associazioni: pericolo, sfida, maestria, competizione, rilassamento, benessere e altre ancora, fino alla morte per annegamento accidentale o per scelta. Tutti questi gesti si ritrovano in epoche storiche e in contesti geografici differenti – dall'Occidente all'Asia – sin dall'antichità, anche se la bibliografia specifica è piuttosto limitata. Sprawson è forse l'unico testo che cerca di delineare lo sviluppo del nuoto nella

<sup>12</sup> Clarke tratta in modo esteso dei vari significati dell'acqua nell'ambito della pittura moderna, rilevando la centralità dell'acqua come soggetto pittorico e ricordando come nubi, cascate e fiumi percorrano l'intera tradizione pittorica cinese, in particolare durante le dinastie Song (960-1279) e Ming (1644-1911). Cfr. D. CLARKE, *Raining, Drowning and Swimming: Fu Baochi and Water*, «Art History», XXXIX, 2006, pp. 108-144.

<sup>13</sup> Vari dizionari etimologici concordano nell'individuare per la prima volta l'uso italiano del verbo nuotare, «nuoversi in acqua per reggersi a galla», in Giordano da Pisa nel 1311 dal latino *nuotare*, termine di origine indoeuropea. Il nuotatore appare anche nella volgarizzazione delle epistole di Ovidio «Dov'è ora quel grande nuotatore? Dov'è ora quel dispregiatore dell'acqua?». Cfr. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, XI, Torino, UTET, 2004, p. 672. Il termine cinese *yong* compare già nel più antico dizionario di caratteri cinesi, lo *Showwen fizezi* risalente al I secolo d.C., e indica il movimento in immersione «*Xong, qianxing suizhong yue*» (泳, 潛行水中也). Nella sua struttura il carattere è composto dal radicale 'acqua' e dall'elemento fonetico *yong*, a sua volta derivato dal carattere 'acqua'. Cfr. *Chizi*, II, Shanghai, Shanghai Cishu chubanshe, 1997, pp. 274-2742.

cultura occidentale presentando un elenco di figure e di citazioni letterarie dall'antichità all'era moderna.<sup>14</sup>

Nei classici del pensiero cinese, oltre ai frequenti riferimenti all'acqua come elemento primario, sono rintracciabili storiche esemplari che prendono a modello il corpo umano in ambiente acquatico e fanno esplicito riferimento al movimento. Uno dei brani spesso citati nella trattazione del pensiero taoista è il seguente dialogo tra un discepolo e Confucio riportato nel *Zhuangzi*:

Yanyuan Zhongni domandò a Zhongni: «Ho attraversato una volta il baratro "coppa profonda". Il traghettatore manovrava il suo traghetto come un dio. Gli chiesi: "Una simile abilità può essere appresa?"».

«Sì», mi rispose "un buon nuotatore vi riesce dopo ripetuti esercizi, ma un tuffatore lo manovra senza aver nemmeno visto un batello".

«Non ho potuto ottenere altre spiegazioni; permettetemi di chiedervi che cosa significano le parole del traghettatore?».

«Un buon nuotatore», rispose Zhongni «vi riesce esercitandosi, perché dimentica l'esistenza dell'acqua; un tuffatore lo sa istintivamente, perché considera il baratro come una collina e il ribaltarsi del traghetto come l'indietreggiare di un carro. I mille modi di ribaltarsi e di indietreggiare che gli si presentano non lo turbano interiormente. Qualunque cosa succeda, si sente a suo agio».<sup>15</sup>

Mentre in un altro classico della tradizione taoista, il *Liezi*, viene narrata la seguente vicenda:

C'era un uomo che viveva lungo il fiume – disse Yang Zhu – conosceva bene l'acqua ed era un esperto nuotatore. Viveva traghettando da una riva all'altra e i profitti sostenevano un centinaio di persone. Una folla accorse portando le proprie cose per imparare da costui, ma una metà morì affogata. In realtà, volevano apprendere a nuotare e non ad affogare, ma puoi vedere fino a che punto alcuni ne furono danneggiati mentre altri ne trassero beneficio. Chi di loro pensò fosse nel giusto?<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Nell'enfatizzare l'importanza che il nuoto ha avuto soprattutto nella produzione letteraria e artistica anglosassone, l'autore si sofferma sull'analisi di testi letterari e opere d'arte, fotografiche e cinematografiche in gran parte di lingua inglese. Cfr. C. SPRAWSON, *Hanbits of the Black Mariner: The Swimmer as a Hero*, London, Jonathan Cape Ltd., 1992. *L'ombra del massaggiatore nero*, Milano, Adelphi, 1995).

<sup>15</sup> Il brano è tratto dal capitolo 19 di uno dei classici del pensiero taoista. Cfr. *Zhuangzi* 19/50/19-24. La traduzione italiana qui riportata include una nota sulla denominazione geografica del baratro 'coppa profonda' (*Zhuangzi* [*Chuang-tzu*], Milano, Adelphi, 1982, p. 166) che altre traduzioni hanno preferito lasciare in trascrizione "the gorge at Chang Shan". Cfr. *The Book of Chuang Tzu*, London, Penguin Arkana, 1996, p. 158. L'uso delle virgolette nella citazione corrisponde a quello della traduzione italiana.

<sup>16</sup> Cfr. *A Concordance to Liezi*, Hong Kong, The Chinese University of Hong Kong, Institute of Chinese Studies Hong Kong, The Commercial Press, 2000, 8/51/18-19. Si veda anche la traduzione inglese in A.C. GRANHAM, *The Book of Lieh-tzu*, New York, Columbia University Press, 1960, p. 179.

L'ambiente acquatico, solitamente il fiume, può anche rappresentare il luogo in cui il saggio decide di porre fine alla propria esistenza. La scelta del suicidio per annegamento può, infatti essere sinonimo di saggezza e rettitudine, come nel caso del poeta Qu Yuan (338-278 a.C.) accusato ingiustamente di non aver servito lealmente il sovrano dello Stato di Chu.<sup>17</sup>

Ma è soprattutto l'abilità di resistere ai flutti e alle correnti, quale metafora di completezza e di un elevato livello di crescita interiore ad aver trascinata l'importanza del movimento in acqua sino ai giorni nostri. Nella storia moderna è stato proprio Mao Zedong a fare del corpo in acqua uno strumento di propaganda, diffondendo ampiamente un apparato iconografico che lo ritrae immerso nei fiumi o a nuotare insieme a folle festanti. La valenza politica del nuoto in Cina e di come il cinema ne sia stato uno strumento di diffusione – non sempre propagandistico e acritico – sono argomenti che meritano un approfondimento specifico.

Sin dal testo giovanile *Tiyu zhi yanjiu* (体育之研究 Studi sull'educazione fisica), pubblicato nel 1917, Mao Zedong teorizza l'efficacia dell'educazione fisica e della pratica sportiva per la formazione e la crescita del popolo.<sup>18</sup> Da appassionato nuotatore, Mao cita questa disciplina tra le varie forme di allenamento del corpo e al tempo stesso di addestramento ad una corretta vita sociale. In realtà, prima di divenire strumento di educazione del popolo, lo sport era già entrato nella dimensione pubblica cinese come segno della modernità. Nella Shanghai degli anni Venti e Trenta, gli spazi dedicati alle competizioni o all'attività fisica erano accolti con grande interesse all'interno delle cronache rosa o delle riviste popolari, al pari delle sale da ballo o del cinema.

Nella dettagliata descrizione della scena cinematografica di Shanghai nei primi decenni del ventesimo secolo, Zhang Zhen include lo stretto legame che intercorre tra schermo e sport, normalmente riecheggiato sui rotocalchi come dimostra, sin dal titolo, la rivista «Xin yingxing yu tiyu shijie/Silverland Sports World» (Il nuovo mondo delle stelle e dello sport). Il film simbolo di questo curioso connubio tra cinema e sport nel nome della modernità è *Tiyu*

<sup>17</sup> L'evento è riferito dallo storico Sima Qian (ca. 145-86 a.C.) e frequentemente citato nella letteratura classica.

<sup>18</sup> L'articolo di Mao fu pubblicato in «Xin qingnian/La Jeunesse» vol. 2, no. 3, 1917, pp. 163-173. Molte delle riviste dell'epoca riportavano in copertina il doppio titolo cinese e inglese e/o francese. La rivista, pubblicata a Shanghai a partire dal 1915 e fino al 1926, fu un luogo di formazione e di confronto importante per gli intellettuali progressisti cinesi e rappresentò uno strumento significativo per il Movimento del 4 Maggio che metteva definitivamente in discussione le strutture della Cina imperiale.

Cfr. J. OSTERHAMMEL, *Storia della Cina moderna (secoli XVII-XXI)*, Torino, Einaudi, 1992.

*huanghou* (体育皇后 La regina dello sport), girato nel 1934 dal prolifico regista Sun Yu e interpretato da una delle star dell'epoca, Li Lili. La vicenda narra di una ragazza di campagna che giunge nella metropoli per frequentare una scuola sportiva. Il sviluppo le proprie potenzialità tecniche ma è anche costruita a confronto con le tentazioni della Perla d'Oriente: abiti sfarzosi, sale da ballo, serate mondane in compagnia di giovani studenti. Pur non trattando specificamente del nuoto – nel film è l'atletica ad essere messa in scena approfittando anche della possibilità di riprendere dal vivo alcune sequenze dell'apertura del campionato nazionale del 1933 – *Tiyu huanghou* utilizza l'immagine sportiva e del corpo atletico come segno dei tempi e affermazione di crescita del carattere nazionale.<sup>19</sup>

Questa visione non sarà messa in discussione neppure dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese nel 1949, sebbene rapidamente epurata dei tratti di *glamour* che avevano caratterizzato l'epoca precedente e pressoché tutta la cultura popolare di Shanghai.<sup>20</sup> Mao resterà fedele alla propria concezione giovanile, promuovendo lo sport e il nuoto, in particolare, all'interno di diverse campagne politiche. Soprattutto il bagno nell'ambiente naturale, tra le correnti dei fiumi o in un profondo lago, servirà a mettere in luce il nuovo inteso come apprendimento di disciplina e abilità tecnica, oltre che come dimostrazione di forza fisica e di saggezza, di conoscenza delle insidie che si possono celare nelle acque naturali. Tra le numerose sfide lanciate a sostegno dell'immagine del Grande Timoniere, il primo tuffo nello Yangzi nel 1956 è sicuramente tra le più note, commemorata in varie occasioni pubbliche in tutta la Cina sino a poche settimane prima della morte di Mao avvenuta nel 1976.<sup>21</sup> Il gesto simbolico del 1956 prepara, soprattutto, al lancio del già citato progetto di costruzione della diga sullo Yangzi, destinata a regolarizzare l'aprovigionamento idrico dell'immensa area bagnata dal fiume. Tale impresa, un'utopia visionaria che dopo mezzo secolo è diventata la discussa realtà trattata nel premiato film di Jia Zhangke, ben sintetizza il passaggio dalle conce-

<sup>19</sup> ZHANG ZHEN, *An Amorous History of the Silver Screen. Shanghai Cinema, 1896-1937*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2005, pp. 77-81.

<sup>20</sup> Tra i molti testi che trattano della scena culturale e cinematografica di Shanghai nei primi decenni del Novecento cfr. L. O. LEE, *Shanghai Modern. The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge-Mass., Harvard University Press, 1999; e *Romance, Sexuality, Identity: Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, ed. by Y. Zhang, Stanford, Stanford University Press, 1999. Per una discussione dell'evoluzione dello star-system nel periodo repubblicano e dopo il 1949 cfr. E. POLLACCHI, *L'invenzione di un mito. Lo star-system nella Cina di ieri e di oggi*, in *L'invenzione della Cina*, a cura di G. Tamburrello, Galatina, Congedo, 2004, pp. 144-165.

<sup>21</sup> Alcuni poster relativi alle campagne commemorative sono state raccolte da Stefan Landsberger e sono visibili sul sito <http://www.issg.nl/landsberger/swim.html> (verificato il 10 settembre 2007).

zioni tradizionali all'era moderna. Nell'ottica del Partito Comunista, infatti, il controllo delle acque viene a rappresentare al tempo stesso opera al servizio del popolo e emblema del potere del Partito.

Poco tempo dopo la celebre 'nuotata' nello Yangzi, Mao compone la poesia *Yanzong* (Il nuoto) illustrata da Fu Baoshi in due dipinti del 1958 e da un *gobhua* di Wei Zixi del 1973.<sup>22</sup>

La poesia, pur richiamando il concetto di impermanenza delle cose che scrono inesorabili come l'acqua del fiume, mira ad enfatizzare il trionfo dell'uomo sulla natura e la dimensione politica del movimento in acqua. Il consapevole utilizzo del nuoto, come soggetto pittorico o cinematografico all'interno di uno specifico progetto politico, conferma quel dominio della dimensione umana e sociale sulla sfera naturale tipico della modernità. Se, nel pensiero classico, l'elemento naturale è prioritario rispetto alla dimensione sociale, con l'avvento dell'era moderna l'enfasi si sposta sulla dimensione tecnica e sullo sviluppo della società. Anche l'acqua e il corpo in essa immerso acquistano rapidamente un forte valore politico e, come tali, non vengono affatto trascurati dal cinema, a sua volta potente mezzo di comunicazione di massa posto sotto il totale controllo del Partito Comunista sin dall'inizio degli anni Cinquanta.<sup>23</sup>

Va infine sottolineato come nella tradizione cinese sia antica che moderna rimanga in secondo piano, salvo rare eccezioni, quella dimensione estetica nel rapporto individuo-acqua che è invece fortemente presente nella cultura greco-latina, in cui il movimento tra le onde o l'immersione nei fiumi o nei laghi sono spesso legati alla grazia, all'eleganza e alla bellezza del corpo umano.

<sup>22</sup> Cfr. *The Poetry of Mao Tse-tung*, ed. by H. Nie, P. Engle, London, Wildwood House, 1973, p. 94. Clarke individua nell'opera e nella tecnica di Fu Baoshi (1904-1965), attraverso un'esasperazione della tradizione pittoristica che nella sua messa in discussione, la transizione verso la pittura moderna. Cfr. CLARKE, *Rainning*, cit., pp. 108-133.

<sup>23</sup> Una descrizione dello sviluppo del cinema in Cina esula dagli scopi del presente articolo, è utile tuttavia ricordare la vivacità dell'industria cinematografica sin dai primi decenni del Novecento. Tra gli anni Venti e Trenta Shanghai fu definita la 'Hollywood d'Oriente' per la varietà di case di produzione, di generi esplorati e di film realizzati, oltre che per il consolidato star-system che animava le cronache mondane. Il processo di politicizzazione del cinema si acuisce con l'invasione giapponese del 1932 e con lo scoppio del conflitto sino-giapponese a cui segue la guerra civile che porterà alla fondazione della Repubblica Popolare Cinese nel 1949. Da subito il Partito Comunista Cinese si impegna nella nazionalizzazione degli studi cinematografici, con un sostanziale smantellamento dell'industria privata di Shanghai a favore della creazione di strutture produttive su tutto il territorio nazionale poste sotto il diretto controllo degli organi statali. Questo processo viene concluso nel biennio 1950-51 quando trovano assetto stabile anche gli organi politico-governativi legati alla produzione cinematografica. Per una sintesi storica dello sviluppo dell'industria in Cina cfr. *Encyclopedia of Chinese film*, ed. by Y. Zhang, Z. Xiao, London-New York, Routledge, 1998, pp. 2-30; M. Müller - E. POLLACCHI, *Ombre elettriche. Cento anni di cinema cinese 1905-2005*, Milano, Electa, 2005.

Sprawson sottolinea come la dimensione estetica del corpo in acqua – sintesi di bellezza, saggezza e forza – riecheggi in tutte le espressioni moderne del nuoto, e si presti ancor di più alla rappresentazione visiva, fotografica e cinematografica. Basti pensare agli scatti e alle riprese dei tuffatori di Leni Riefenstahl in *Olympia* (Germania 1936) o al genere hollywoodiano dei musical acquatici con Esther Williams, seguito femminile della tradizione lanciata dalla serie di *Tarzan* con Johnny Weissmuller, quest'ultimo già campione olimpico di nuoto negli anni Trenta.<sup>24</sup>

Nella storia del cinema cinese – soprattutto nella produzione degli anni Cinquanta e Sessanta – l'elemento estetico viene associato al corpo umano, soprattutto se non esclusivamente, quando questo è visto come parte del popolo, quando diventa 'corpo sociale', rassetto di un progetto di costruzione dell'identità nazionale che in quegli anni veniva delineato con immane dispiegamento di mezzi e risorse. Sin dai primi anni Cinquanta, e con sempre maggiore enfasi lungo tutto il decennio e il successivo, l'individuo – quando emerge al di sopra della collettività – assume al ruolo di 'eroe' e diventa modello sociale.

#### STAGIONI SULL'ACQUA: LA DISCIPLINA DEL NUOTATORE COME MODELLO DI COSTRUZIONE SOCIALE

Molti sono i film che ben esemplificano la definizione di cittadino-modello nella produzione della Cina post-1949, tuttavia uno, in particolare, sembra ben rispecchiare l'impiego dell'acqua e la visione della disciplina natatoria promossa da Mao Zedong. Prodotto nel 1959, il cosiddetto 'anno d'oro del cinema' durante il Grande Balzo in Avanti,<sup>25</sup> *Shuishang chunqiu* 水上春秋

<sup>24</sup> Cfr. SPRAWSON, *Hairts of the Black Masses*, cit. Per un'analisi approfondita delle tematiche relative a cinema e nazione cfr. C. BERRY - M. FARQUHAR, *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006, e per una discussione dell'eroe nella cinematografia cinese cfr. E. POLLACCHI, *The Evolution of the Chinese Film Industry and New Urban Heroes in Chinese Cinema (1905-2004)*, University of Cambridge, Ph. D. Thesis (unpublished).

<sup>25</sup> La politica del Grande Balzo in Avanti fu lanciata nel 1958 sulla base di un ottimismo previsionale di crescita industriale in parallelo al progresso sociale, e fu attuata attraverso una imponente campagna di mobilitazione delle masse. Cfr. R. MACFARQUHAR, *The Politics of China, Second Edition, The Eras of Mao and Deng*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 87-147 e G. SAMARANI, *La Cina del Novecento. Dalla fine dell'Impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 223-234.

In ambito cinematografico, il 1959, anno delle celebrazioni del decennale della fondazione della Repubblica Popolare, è considerato dai testi storico-critici un anno di produzioni importanti per il nuovo cinema nazionale come, ad esempio, *Qingchun zhi ge* 青春之歌 (Canto della gioventù) di Cui Wei. I testi cinesi solitamente non includono *Shuishang chunqiu* tra i 'classici' prodotti nel 1959.

(Stagioni sull'acqua) rappresenta anche l'esordio di Xie Tian alla regia.<sup>26</sup> Pur rispondendo doverosamente alla chiamata ideologica, il film non trascura l'elemento estetico e, in una fase in cui la dimensione politico-sociale è dominante, riesce a transitare con eleganza una serie di elementi eterogenei che lo rendono non totalmente allineato alla produzione corrente. La varietà del commento musicale, ad esempio, il gusto per i dettagli scenografici e per la coreografia e, in generale, per un intrattenimento che si traduce sovente in echi dei film acquatici e delle commedie sportive statunitensi, rendono il titolo di Xie Tian un oggetto di indagine particolarmente interessante.

Il film si apre con una sequenza che è a tutti gli effetti un tributo ai musical acquatici hollywoodiani degli anni Quaranta e Cinquanta. La lunga serie di immagini su cui scorrono i titoli di testa (un tuffatore che si getta dalla piattaforma seguito da nuotatori ripresi in sinuosi movimenti subacquei lungo traiettorie diagonali) ricorda le coreografie del nuoto sincronizzato, mentre il commento musicale, in soave crescendo, incoraggia un'immediata adesione emotiva tipica del genere melodrammatico.

La vicenda principale è introdotta da un breve ante-fatto. In un corso d'acqua vicino a un villaggio di pescatori stanno bagnandosi alcuni ragazzini. Dalla riva, Hua Zhenlong, il padre di uno di loro, dà indicazioni su come effettuare correttamente la bracciata ma l'attenzione viene subito distolta da un altro bambino che, incapace di nuotare, rischia l'annegamento. Il padre prontamente si tuffa e, grazie al suo stile rapido ed efficace, lo salva. Proprio in quel momento viene scorto da un signorotto in portantina che decide di invitare il pescatore a competere nella vicina Tianjin, in una gara di nuoto che si terrà di lì a poco e a cui partecipano anche alcuni stranieri. Hua Zhenlong accetta la sfida. Il signore in abito tradizionale e l'accento agli stranieri indicano che la vicenda si svolge nel periodo precedente alla fondazione della Repubblica Popolare, come dimostrano i dettagli con cui viene accuratamen-

e non riservano che pochi cenni a quest'opera definita 'dramma di vita reale' (*shenghuo gushi pian* 生活故事片 come riporta in copertina l'edizione in DVD edita dalla Guangzhou jiaeren wenhua chuanshe). Per una descrizione della produzione cinematografica del 1959 cfr. *Dangdai zhongguo dianying* (Cinema cinese contemporaneo), II, a cura di Chen Huangwei, Pechino, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1989, pp. 179-183.

<sup>26</sup> Il regista Xie Tian (n. 1914) iniziò la sua carriera cinematografica come attore negli anni Trenta a Shanghai, ma le sue interpretazioni più importanti risalgono al periodo post-1949 (*Xin erai yingzong zhan* 新儿女英雄传, *Vite di nuovi eroi di Li Ban, 1951* e *Lingta puzi* 林家铺子, *La bottega della famiglia Lin di Shui Hua, 1959*). Tra il 1955 e il 1957 frequentò corsi di regia e, dopo un'esperienza come co-regista, esordì proprio con *Shaishang chunqiu* proseguendo con successo fino agli anni Ottanta. Cfr. ZHANG JONXIANG - CHEN JIHUA, *Zhongguo dianying da cidian* (Grande dizionario del cinema cinese), Shanghai, Shanghai Cishu chubanshe, 1995, pp. 114-115; ZHANG - XIAO, *Encyclopedie*, cit., pp. 377-378.

te ricostruita l'atmosfera del piano vasca. Una lunga carrellata introduce l'elemento pubblico cosmopolita accorso alla piscina scoperta, pronto a scommettere sui nuotatori e assai disgustato all'arrivo di Hua Zhenlong accompagnato dai ragazzini del villaggio. Poster e manifesti di film americani che pubblicizzano sigarette di marca occidentale e manifesti di film americani<sup>27</sup> sono disposti lungo il bordo vasca, mentre due diverse canzoni a stelle e strisce sottolineano l'occasione mondana e suggeriscono il ritmo della sfida.<sup>28</sup>

Sin dalle prime sequenze il film sembra svilupparsi lungo un doppio binario. Se, da un lato, il regista Xie Tian risponde all'imperativo socialista, proponendo una vicenda esemplare conforme al processo di costruzione dell'identità nazionale, dall'altro non rinuncia al piacere di costruzione filmica che sfiora in più punti i canoni del melodramma e della commedia sportiva. Nonostante una partenza in ritardo, la nuotata subacquea di Hua Zhenlong nella gara a rana si dimostra vincente, con grande smacco degli stranieri e dei signorotti cinesi scandalizzati a tal punto che il vincitore è costretto a fuggire per evitare le percosse dei guardaspalle dei perdenti. La connotazione politica si fa esplicita quando, tra il pubblico schizzinoso a bordo vasca, uno studente universitario affiliato al Partito Comunista si presenta come l'unico spettatore benevolo nei confronti dei pescatori congratulandosi, a fine gara, con Hua Zhenlong e stringendo quella che si rivelerà poi una lunga e fruttuosa amicizia. Da questo momento prende chiaramente avvio il tema ideologico del film, incentrato sulla costruzione della Cina socialista e sull'allineamento del corpo come elemento di crescita sociale. Se la prima gara a Tianjin contro gli stranieri è accompagnata da canzoni popolari americane, quando Hua Zhenlong tornerà a Tianjin per una seconda sfida (a cui non potrà partecipare perché 'sequestrato' dai rivali timorosi di una seconda sconfitta), si ode in sottofondo una suadente voce femminile del jazz di Shanghai degli anni Trenta.

La nascita della Repubblica Popolare, segnalata da una grande bandiera rossa che sventola in primo piano, porta lo studente Li Ziyun e i suoi amici a fondare la scuola di sport acquatici di Pechino, aperta a tutti i bambini senza distinzione di classe, in cui alla disciplina sportiva è affiancata la condivisione del progetto sociale e la formazione dell'identità nazionale. Alla scuola di Pechino è allevato il talento natatorio di Hua Xiaolong, figlio di Hua Zhenlong,

<sup>27</sup> Cfr. F. GRESSEIN, *Il manifesto cinematografico in Cina*, in MÜLLER - POLLACCHI, *Ombre elettriche*, cit., p. 213.

<sup>28</sup> La sequenza è accompagnata da un'orchestrina che sul piano vasca intona musiche popolari nord-americane legate ai tempi della 'conquista del West' e che rimandano all'immaginario solitamente descritto nei film di John Ford e di Frank Capra.

figura attraverso cui vengono riscattate le ingiustizie subite dal genitore nelle competizioni — senza regole e spesso truccate dai signorotti della città — negli anni precedenti al 1949. Lo stesso Hua Zhenlong viene invitato come allenatore e insegnante della scuola e potrà quindi condividere i successi del figlio ranista. D'ora in poi la vera sfida non sarà più contro i cattivi feudatari o gli stranieri ma solo contro se stessi, contro il cronometro e verso un costante miglioramento della propria prestazione. È interessante osservare come il nuoto, sport individuale e quasi introsettivo per i lunghi allenamenti in vasca, spesso discusso nell'ambito della psicologia dello sport come disciplina che forma un carattere chiuso e poco incline alla socialità, sia rappresentato nel film di Xie Tian — in parte in conformità con la visione di Mao — come uno sport utile allo sviluppo dello spirito di gruppo. Probabilmente l'addestramento alla resistenza, la costanza necessaria, anche soltanto al miglioramento di pochi centesimi di secondo, e l'importanza della squadra come sostegno e incoraggiamento alle interminabili sessioni solitarie in vasca, ben sintetizzano lo spirito con cui l'individuo doveva sentirsi parte della 'nuova Cina'. I giovani nuotatori di *Shuishang chuangjiu* si allenano tutti insieme, incitandosi vicendevolmente, controllando lo stile uno dell'altro e «imparando gli uni dagli altri» (*huaxiang xuexi* 互相学习) come dice, durante una visita all'imponente complesso natatorio di Guangzhou, l'ex-studente e ora direttore della scuola natatoria Li Ziyun a Hua Zhenlong.<sup>29</sup>

La vasca diviene quindi metafora della nuova società e il giovane Xiaolong assurge a 'nuotatore-citadino modello' accompagnato dall'intera scuola verso il record del mondo nei cento metri rana. La piscina è una sorta di territorio ideale in cui tutto può essere costruito e migliorato facendo leva sulle proprie forze anche grazie alla solidarietà, all'amicizia e all'aiuto reciproco. Il corpo del ragazzo e la sua preparazione atletica sono emblema della costanza e della resistenza nelle lunghe sedute di allenamento necessarie per migliorare il tempo di gara, ma l'eroe non è mai lasciato solo. I tecnici, il padre soprattutto, osservano scientificamente lo scioglimento delle rane in acqua per analizzarne la spinta e replicarne i principi nel nuoto. L'analisi della cinetica umana e del movimento degli arti diventano motivo centrale del racconto cinematografico, creando una tensione tutta volta all'intrattenimento, inerente al discorso politico ma tutt'altro che avida di emozioni. L'impianto politico dominante è solcato da una sottile vena nostalgica mentre la struttura filmica

<sup>29</sup> Il complesso natatorio di Guangzhou compare anche in un film successivo *Nihaoshui daizhuan* 女跳水队员 (Le tuffatrici) di Liu Guoquan del 1964. Cf. ZHANG — CHEN, *Zhongguo dianying*, cit., p. 592 e *Zhongguo yingdian dadan 1949-1976* (Grande enciclopedia del cinema cinese 1949-1976), Pechino, Zhongguo dianying chubanshe, 2001, p. 380.

e le scelte stilistiche, pur tenendo fede alla linea ideologica, lasciano trasparire quel gusto per il cinema inteso come 'intrattenimento moderno', tipico della Shanghai repubblicana ma bandito dal 'nuovo cinema' della Repubblica Popolare.

L'elemento estetico, qui giocato con discrezione soprattutto nelle ricorrenze inquadrature dei tuffatori e grazie all'enfasi posta sulla modernità degli impianti natatori che fanno da cornice agli allenamenti, è funzionale alla dimostrazione di un'imponenza architettonica che è parte integrante della dimensione politica del film. Curiosa, a questo proposito, la breve sequenza in cui i due tecnici osservano la 'notata' di Xiaolong dalla finestra subacquea della piscina, a prova ulteriore delle tecniche avanzate a disposizione degli atleti. Non solo, ma l'allenamento si dimostra ancor più efficace quando trasita dalla vasca della scuola alla fabbrica o addirittura in campagna, dove gli atleti possono prendono parte al lavoro manuale dei contadini, condividendo con essi una fatica di tipo diverso ma sempre utile al fine ultimo: acquisire coscienza politica del proprio ruolo nella società.

Proprio durante il breve soggiorno nel villaggio natale, Xiaolong riesce a battere il record del mondo ed è pronto a ripeterlo nelle successive competizioni ufficiali a gloria della nazione, se non che i regolamenti improvvisamente cambiano e l'efficace e prolungata spinta subacquea, tramandata dal padre a Xiaolong, diviene causa di squalifica.<sup>30</sup> La sfida si fa ancora più impegnativa: migliorare adattandosi alle nuove regole e affinare la tecnica per raggiungere l'obiettivo. Nel momento più difficile, quando Xiaolong deve lottare contro le nuove regole cambiando il proprio stile in vista dei campionati nazionali e del record mondiale, la situazione si complica per una vicenda sentimentale tra Xiaolong e la compagna di allenamenti Yuling. Si tratta, in realtà, di un malinteso familiare che metterà in discussione la preparazione atletica di Xiaolong, poiché il padre lo crede dedito a questioni di cuore quando invece il ragazzo si allena di nascosto la sera.

Ad un'attenta analisi, è proprio la colonna sonora a sostenere il registro melodrammatico che il film mantiene parallelamente a quello politico. Preceduta da un assolo di pianoforte, la sequenza che mostra i due giovani a passeggio nel parco pare calcata da una commedia romantica o da un film di campus americano. La melodia accompagna i due atleti lungo il laghetto sottolineando l'intesa tra i due e, con un elegante taglio di inquadratura che passa dalle foglie degli alberi alle dita che scorrono sui tasti di un pianoforte,

<sup>30</sup> La partenza subacquea è uno dei miglioramenti tecnici che Xiaolong eredita dal padre e che gli permette di avvantaggiarsi rispetto agli avversari ma viene ad un certo momento vietata dai regolamenti come, infatti, è accaduto nel nuoto mondiale.

introduce il crescendo musicale come momento in cui la politica lascia campo aperto alla vicenda amorosa. È Yuling a suonare, mentre Xiaolong assorto nei propri pensieri sembra trasportato verso una dimensione emotiva più alta. Il suo sguardo si leva al cielo, fuori dalla finestra, tra le nubi che si muovono veloci; quella di Xiaolong è una crescita che passa attraverso l'ideologia ma che cattura, soprattutto, perché emblematica di comuni vicende umane. A conclusione della sequenza, il suono del piano si unisce alla maestosità di una musica orchestrale mentre le inquadrature scorrono rapide dagli alberi alle onde impetuose che si rompono sulla roccia, annunciando una sorta di catarsi e la svolta finale che porterà Xiaolong al meritato trionfo.

Anche nella parte centrale del film, più legata agli allenamenti e alla costruzione dell'eroe, il tema musicale rimane lieve, più adatto a sottolineare la storia d'amore che si dipana tra Xiaolong e la compagna di allenamenti che le prestazioni in vasca. Uno dei momenti cardine dell'idillio tra i due — durante gli allenamenti in campagna — è accompagnato da una canzone, cantata in duetto su una barca di pescatori, mentre la camera si sofferma sui fiori e le spighe alte dei campi di grano. Il romanticismo delle immagini si abbina a versi che rimandano esplicitamente alla politica del Grande Balzo in Avanti e alla concezione della disciplina sportiva come strumento di crescita della nazione, ma l'avvio della sequenza è costruito come preludio ad una canzone d'amore. I versi della canzone recitano:

清清的河水，蓝蓝的天  
鱼儿穿梭麦浪翻  
上网的鱼条条鲜  
从前这里多辛酸  
十年干旱九年淹  
劳动人民翻了身  
才把家乡变乐园  
东风吹来春意暖 [春天好]  
大好时光莫等闲 [莫等闲]  
我们劳动又锻炼  
决心达到红又专  
乘风破浪齐跃进  
大跃进，大跃进  
幸福的生活万年年。

Acque limpide, cieli azzurri,  
i pesci guizzano, si voltano le messi,  
nelle reti il pescato è fresco.  
Un tempo qui la vita era dura,  
dieci anni di siccità e nove di inondazioni,  
ma il popolo laborioso darà nuovo impulso alla vita  
e trasformerà questa mia terra in un paradiso.  
Il vento dell'Est porta la primavera [la bella primavera],  
nel miglior tempo della nostra vita, spensierati,  
[spensierati]  
lavoriamo e ci alleniamo  
conseguiremo determinati il 'rosso' e l'eccellenza.<sup>31</sup>  
Solcando le onde faremo un balzo in avanti,  
un grande balzo in avanti,  
verso una vita felice, per l'eternità.

<sup>31</sup> Il 'rosso' indica la correttezza ideologica e con 'eccellenza' si intende anche la 'specializzazione', l'essere 'esperti' nel proprio settore.

In seguito sarà una canzone intonata dal coro della squadra di nuoto a dare nuovo incitamento al protagonista e a sostenerlo verso il traguardo. Tuttavia, mentre le liriche inneggiano esplicitamente alla costruzione della Cina socialista, la definizione dell'eroe rimane sfumata, delineata tramite un apparato visivo e sonoro che non si basa semplicemente sugli stereotipi del film di propaganda ma accoglie elementi eterogenei. Proprio grazie a questi inserti melodrammatici, alla cura dei dettagli e ad espedienti tipici della commedia romantica, sapientemente accompagnati da un insolito commento musicale, Xie Tian riesce ad accattivarsi il pubblico e, nonostante la scarsa attenzione ricevuta dai testi storico-critici cinesi dell'epoca, *Shuibang chunqiu* è stato incluso nei cento titoli di maggior successo in occasione delle celebrazioni per il centenario del cinema.<sup>32</sup>

Un'ultima osservazione la merita il fatto che la bellezza del corpo, maschile più che femminile, esaltato dalle fasce muscolari di Xiaolong interpretato dall'atletica star Yu Yang, rimane una prova di abilità tecnica e di velocità piuttosto che rappresentare un oggetto di fascinazione estetica. Anche il ruolo del personaggio femminile resta in secondo piano, di supporto alla costruzione dell'eroe maschile.

La conferma della funzionalità dello sviluppo drammatico all'interno del discorso politico-sociale si ha con la fantasmagoria finale in cui Xiaolong, una volta conquistato il podio e il record del mondo, si rivolge alla folla osannante. Nelle ultime inquadrature del film, il protagonista con il suo compagno di squadra (arrivato secondo ma anch'egli più veloce del precedente primato) corrono verso le tribune e, nella commozione di genitori, allenatori e quadri di partito, lanciano fiori al pubblico dando il via ad un rapido montaggio di sequenze su nuotatori impegnati in vari stili, su bambini che corrono nel mare e poi su piazza Tianamen. Si tratta di immagini riprese, probabilmente in occasione delle grandi celebrazioni per i giochi nazionali, in cui migliaia di giovani in parata davanti alla Città Proibita festeggiano portando un enorme striscione rosso sul quale si legge uno degli slogan tanto cari al Presidente Mao: «Sviluppare l'educazione fisica per formare gli atleti del Popolo» (*Fazhan tiyu yundong zengqiang renmin tiyu* 发展体育运动增强人民体育).

SUMMARY — *Electric diving: Water, Swimming and the Body in Chinese Cinema.* Although the importance of water as a primary element of Chinese culture can be easily traced in Chinese film history and recognized in contemporary visual arts, pho-

<sup>32</sup> In tale occasione il film è stato più volte programmato sui canali televisivi cinesi insieme ad un'intervista al regista.

tography and cinema, specific research in the evolution of connotations and political values of water in visual media is quite limited. Therefore, the objective of this study is to draw attention to water as a challenging environment in which the human body, specifically that of a swimmer, acquires symbolic meanings. In particular, the analysis of the 1959 film *Shuishang chunqiu* by Xie Tian, one of the several water-sport films produced in the '60s, aims at demonstrating how swimming and its discipline epitomize the education of the model-citizen during the Great Leap Forward.

PAOLA MORTARI VERGARA CAFFARELLI

IHAMO LATSO,

IL LAGO DELL'ORACOLO DEI DALAI LAMA

Per una maggiore comprensione dei significati simbolici e religiosi del Lago dell'oracolo dei Dalai Lama ci sembra utile accennare brevemente all'importanza che assume l'acqua nella storia della cultura tibetana. Infatti nel Paese delle nevi, come in tutte le antiche civiltà, l'acqua, elemento essenziale per la vita, viene caricata nel corso della storia umana di significati simbolici e religiosi sempre più complessi e differenziati. Particolari della cultura del Tibet sono lo straordinario apprezzamento dell'acqua, dovuto alla necessità del risparmio e dell'utilizzo mirato in un territorio che presenta larghe zone desertiche. Ancor oggi i tibetani, insieme ai mongoli, hanno un senso di rispetto verso la limpidezza e la purezza dell'acqua, che è tipico degli antichi seguaci delle credenze animistiche e sciamaniche e cercano di sporcarla il meno possibile, arrivando talvolta a pulire le loro stoviglie solo con la sabbia fine.<sup>1</sup> Si può infatti notare nel Tibet una caratteristica ed ampia 'tolleranza', che consente un largo recupero delle teorie e delle antiche usanze delle religioni più antiche, inglobate in larga parte in quelle più recenti.<sup>2</sup>

A partire dall'animismo e dallo sciamanesimo primitivi, prevalenti fino alla diffusione delle religioni storiche, ma rimasti in parte poi vivi sia in queste religioni, sia nelle credenze popolari, l'acqua costituiva uno degli elementi principali delle teorie cosmologiche e veniva personificata in numerose divinità acquatiche con sedi nei laghi e nei fiumi.<sup>3</sup> Purtroppo di tale religiosità preistorica e protoistorica abbiamo notizie dirette molto scarse che si possono soprattutto attingere dai resoconti storici cinesi di epoca Tang e dai rari rife-

<sup>1</sup> J.-P. ROUX, *La religion des Turkes et des Mongols*, Paris, Payot, 1984, pp. 137-138.

<sup>2</sup> G. TUCCI, *Le religioni del Tibet*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1969, pp. 205-260, *passim*.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 215, *passim*; R. A. STEIN, *La civilisation Tibétaine*, Paris, le Synchronisme l'Asiathèque, 1982, p. 172, *passim*.