

RUMORI DI FONDO. IL SOPRAVVENTO DEL SONORO
NEL CINEMA CINESE CONTEMPORANEO

Elena Pollacchi

Nella mia coscienza ci sono vestigia. Pesa in me il sonno anche se non mi pesa l'incoscienza... Non esisto. Il vento... Mi sveglio e mi addormento di nuovo. Non ho ancora dormito. C'è un paesaggio dal suono alto e torvo oltre il quale mi disconosco. Assaporo in segreto la possibilità di dormire. In effetti dormo, ma non so se dormo. In ciò che noi pensiamo consista il rumore c'è sempre rumore da momento finale, il vento nell'oscurità e, se io ascolto ancora, il rumore dei polmoni e del cuore. (Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Feltrinelli [1986] 2002: 63).

Il suono è un elemento essenziale del linguaggio cinematografico, spesso dato per scontato o posto in secondo piano rispetto alla composizione delle immagini (montaggio) o agli elementi della messa in scena (fotografia, scenografia, costumi). Una trattazione specifica del suono nel cinema cinese contemporaneo potrebbe suggerire un approccio eccessivamente tecnico, o apparire insolita rispetto alle linee di ricerca attuali, più orientate allo studio dell'estetica e alle implicazioni sociali dei film. Il motivo centrale del presente articolo non è, infatti, l'elemento sonoro in sé, ma l'evoluzione del rapporto tra immagine e suono lungo il corso degli anni Novanta. Inoltre, parlare di "sopravvento" del sonoro significa evidenziare la viva presenza del suono, in particolare del rumore della città, nella produzione più recente. Ciò si lega soprattutto alla trasformazione dell'industria cinematografica, che ha reso possibile una grande varietà di rappresentazioni. Sorprende la diversità con cui i singoli elementi che compongono il sonoro di un film (dialoghi, musica, rumori di ambiente) sono proposti nelle opere cinesi

dell'ultimo decennio, con una scala di varianti che connotano forme produttive e scelte stilistiche inedite. Questo articolo si propone di individuare le condizioni che hanno portato il sonoro ad affermarsi prepotentemente sugli schermi cinesi di oggi. La prima sezione introduce il contesto teorico della ricerca e alcune questioni metodologiche, seguita da alcuni cenni relativi alle tappe principali nell'evoluzione delle tecniche per la registrazione del sonoro nel cinema. L'analisi di alcune sequenze da film cinesi, prodotti dal lancio delle riforme economiche ad oggi, esemplifica come la rappresentazione dello spazio urbano sia cambiata, grazie anche al contributo del suono. In conclusione sono messi in luce gli interrogativi posti da alcune forme del cinema, quali il documentario e la fiction-documentaria, e i possibili sviluppi di questo tipo di indagine.

1. La produzione cinese contemporanea. Metodologie per l'analisi di un'industria in continuo mutamento.

La presente analisi prende in oggetto la produzione cinematografica nella Repubblica Popolare dagli anni Novanta e si pone come obiettivo la creazione di una mappa che permetta di orientarsi all'interno della complessa scena del cinema cinese contemporaneo. L'impiego di termini geografici non è qui casuale, poiché questo indirizzo di studio pone l'accento sui luoghi della produzione. In questa prospettiva, l'indagine non si sviluppa a partire da un gruppo di film selezionati in base a principi estetici, ma prende le mosse da una visione d'insieme della cinematografia recente. Gli aspetti messi in luce si collocano all'interno di una ricerca di tipo storico-sociale e, non secondariamente, fanno riferimento all'evoluzione delle tecniche del cinema. Una volta individuate le forme di produzione principali (film a partecipazione statale, coproduzioni internazionali, produzioni private, opere finanziate dagli stessi autori), è possibile sottolineare alcuni aspetti significativi del rapporto suono-immagine e suggerire le implicazioni che questo imprescindibile connubio ha sulla rappresentazione della Cina di oggi. Il progressivo intervento dei privati nella produzione cinematografica cinese, dal 1994 in poi, ha portato, infatti, ad una trasformazione radicale dell'industria. Senza entrare nel dettaglio delle varie direttive statali sul cinema, nell'ultimo decennio si è assistito ad una progressiva "liberalizzazione" della produzione cinematografica, interamente

II
gestita dallo
lizzazione d
distribuzion
Ottanta, ha
anni Novant
moderato in
primo mom
mente sono
multinazion
"conversion
promozione
diffusione d
straniere e
tecniche di
legati ad al
regolamenti
hanno in pe
dentemente

Nota relativa
disponibile e
non è disponi
duzione letter
liano coincide
e dei registi s
¹ Dal 1994 in
mente fondi p
(teatri di pos
di Quentin T
possono, inol
maggiore suc
Yimou (2004
internazional

gestita dallo stato sin dal 1950, anno di completamento del processo di nazionalizzazione degli studi. Il disgregarsi della fitta rete di strutture di produzione e distribuzione, anticipato dall'inesorabile calo di pubblico nel corso degli anni Ottanta, ha reso necessaria una riforma sostanziale dell'industria. Sin dai primi anni Novanta, in parallelo al corso della politica economica, si è dato spazio ad un moderato intervento del settore privato nella produzione cinematografica. In un primo momento, il sostegno è giunto soprattutto dai canali televisivi, successivamente sono subentrati gli investimenti di compagnie private e, infine, quelli delle multinazionali. In termini generali, il cambiamento economico ha portato ad una "conversione" del cinema, da strumento di propaganda politica a strumento di promozione del mercato e della crescita economica.¹ Contemporaneamente, la diffusione dei DVD, ufficiali o pirata, ha reso accessibile un numero di opere straniere e nazionali prima impensabile. Oltre a questo, il rapido sviluppo delle tecniche di ripresa digitali ha moltiplicato il numero degli autori indipendenti, non legati ad alcuno studio statale né a case di produzione private. Infine, i nuovi regolamenti per le riprese cinematografiche e televisive, introdotti nel 2002, hanno in parte legalizzato la possibilità di filmare in esterni, pratica già precedentemente in uso ma non sempre ufficialmente autorizzata. Questa possibilità ha

Nota relativa ai titoli dei film citati. I film sono riportati con il titolo originale seguito, quando disponibile e solo alla prima occorrenza, dal titolo internazionale e dal titolo in italiano. Dove non è disponibile il titolo di distribuzione italiano, il titolo internazionale è seguito dalla traduzione letterale non in corsivo. Quando il titolo internazionale e quello di distribuzione italiano coincidono sono indicati una sola volta tra parentesi in corsivo. I caratteri cinesi dei titoli e dei registi sono riportati nel glossario.

¹ Dal 1994 investitori privati possono fondare compagnie di produzione e cercare autonomamente fondi per la realizzazione di film. Gli studi statali possono affittare le risorse disponibili (teatri di posa, laboratori, apparecchiature) a compagnie private nazionali e straniere. *Kill Bill* di Quentin Tarantino (Usa, 2004) è stato in parte girato presso gli studi di Pechino. Gli studi possono, inoltre, coprodurre opere con multinazionali e capitali stranieri. Tra i tanti esempi, il maggiore successo per questo tipo di coproduzione è stato sinora *Yingxiong (Hero)* di Zhang Yimou (2004) con il supporto di Columbia, Buena Vista, Miramax e altre grandi compagnie internazionali.

contribuito ulteriormente ad arricchire la varietà di rappresentazioni della Cina contemporanea, come dimostrano i vari esempi qui analizzati.

La varietà dei modi di produzione, resa possibile dalla trasformazione suddetta, offre elementi di grande interesse per la ricerca, al tempo stesso, la compresenza di fattori economici, tecnologici e sociali rende la scena cinematografica cinese un terreno alquanto insidioso da esplorare. Il rischio immediato è quello di collocare film e autori entro categorie logore e poco convincenti. La suddivisione in generazioni, a lungo adoperata per descrivere lo sviluppo del cinema cinese, ha ormai chiaramente esaurito la sua utilità. I registi della più nota Quinta generazione (Zhang Yimou, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang) rappresentano oggi la punta di diamante del cinema nazionale e la loro fama si è estesa dal pubblico specializzato dei festival alle multisale mondiali. Le contrapposizioni tra cinema ufficiale e cinema indipendente appaiono ancor più semplicistiche di fronte alla gamma dei possibili modi di fare cinema oggi.² Distinzioni alternative, sulla base di scelte tecniche (digitale o pellicola) o sulla base della forma filmica (fiction, documentario, film per la TV), non offrono indicazioni migliori, vista la mobilità degli autori tra le suddette opzioni e tra campi diversi della creazione artistica: poeti-registi (Zhu Wen), artisti-registi (Yang Fudong), scrittori-registi (Wang Shuo, Mian Mian) e molti altri.³

Da un punto di vista metodologico, può essere interessante guardare alla fluidità e alla molteplicità offerta dalla cinematografia cinese integrando il contributo delle teorie del cinema con due studi importanti nell'ambito della ricerca letteraria.

² Dai Jinhua evidenzia la necessità di ridiscutere lo schema teorico entro cui è inserito il dibattito internazionale sul cinema cinese a partire dall'affermazione degli autori della Quinta generazione alla fine degli anni Ottanta. Non solo la distinzione tra generazioni sembra ora poco efficace ma anche l'analisi degli schemi narrativi, a lungo utilizzata per sostenere la descrizione dei film più noti di Zhang Yimou e Chen Kaige, interpretati in chiave di allegoria nazionale, non costituisce più uno strumento utile all'interpretazione della scena contemporanea. Wang e Barlow 2002: 1-11; 71-98. Nel documentario *My Camera doesn't Lie* di Katharina Schneider-Ross e Solveig Klassen (Germania/Cina, 2003) sono gli stessi giovani registi cinesi a raccontarsi, a rifiutare le classificazioni generazionali e a denunciare la vacuità della definizione di "autore indipendente".

³ Cui 2002 è uno dei pochi testi cinesi ad affrontare la complessità della scena cinematografica contemporanea senza tentare una sistematizzazione di opere e autori.

Il primo è il t
di reportage)
raneo, Wagn
dagli anni Ci
co-letterari. I
tematiche co
i richiami int
di Wagner su
nell'affronta
particolare i
qu (*Tiexi Qu*
cumentario.⁵
zione conclu

Il secon
cietà letterari
a partire da
siva delle op
il primo sup
veicolo pro
dimostra, ac
possano ric
autori e cor
teraria dell'
fuori della
zioni relati
contribuend
l'obiettivo i

Infine,
grafica imp

⁴ Wagner 199

⁵ Per un'anal

⁶ Hockx 200

Il primo è il testo fondamentale di Rudolf Wagner sulla *baogao wenxue* (letteratura di reportage). Pur trattando materiali molto diversi rispetto al cinema contemporaneo, Wagner affronta la varietà delle opere scritte nella Repubblica Popolare, dagli anni Cinquanta alla Rivoluzione Culturale, a prescindere dai risultati artistico-letterari. Evidenziando la varietà dei testi, individuando le relazioni interne e le tematiche comuni, l'autore ricostruisce, attraverso un accurato lavoro filologico, sia i richiami intertestuali sia i rimandi al contesto politico-sociale dell'epoca. L'analisi di Wagner sul genere del *texie* (reportage letterario)⁴ si è dimostrata di grande aiuto nell'affrontare alcuni modi della produzione cinematografica contemporanea, in particolare i lavori fuori misura, come il lunghissimo documentario in tre parti *Tiexi Qu* (*Tiexi Qu. West of Tracks/Il distretto Tiexi*), e i film che uniscono fiction e documentario.⁵ Queste forme-limite e i quesiti che sollevano sono trattati nella sezione conclusiva.

Il secondo riferimento è la recente pubblicazione di Michel Hockx sulle società letterarie del primo Novecento.⁶ Anche in questo caso, l'analisi è svolta non a partire da una selezione di testi e autori, ma sulla base di un'indagine complessiva delle opere pubblicate sulle riviste letterarie. Sono, infatti, le riviste ad offrire il primo supporto materiale ed economico agli stessi autori, rappresentando così il veicolo produttivo-distributivo per la creazione letteraria del periodo. Hockx dimostra, ad esempio, come leggendo con attenzione il colophon di una rivista, si possano ricavare informazioni utili per scoprire riferimenti incrociati tra opere e autori e comprendere le dinamiche economiche e di potere legate alla scena letteraria dell'epoca. Così lo studio dei titoli iniziali e finali dei film prodotti al di fuori della struttura consolidata degli studi statali, offre oggi importanti indicazioni relative ai movimenti e alle collaborazioni sulla scena cinematografica, contribuendo a marcare alcuni snodi importanti su quella mappa che costituisce l'obiettivo ultimo di questo tipo di ricerca.

Infine, l'importanza attribuita alla trasformazione dell'industria cinematografica implica il rimando a quelle teorie del cinema che più specificamente

⁴ Wagner 1992: 1-16. Si veda inoltre l'introduzione al genere *texie*: 245-56

⁵ Per un'analisi approfondita del documentario *Tiexi Qu* cfr. Pollacchi 2005.

⁶ Hockx 2003: 118-34.

pongono l'analisi del film in stretta relazione allo studio del contesto storico-sociale di riferimento, in particolare la corrente che prende le mosse dalla teoria di Siegfried Kracauer e, in tempi più recenti, dalla critica di Thomas Elsaesser.⁷ Nel caso della Cina anni Novanta il contesto principale è rappresentato dalle città in espansione, in cui la crescita di abitanti, macchine, traffico e rumori irrompe inevitabilmente anche sugli schermi.

2. Il connubio tra la registrazione di immagini e suoni per catturare la modernità

La citazione iniziale da *Il libro dell'inquietudine* di Fernando Pessoa, per quanto distante dalla realtà cinese odierna, serve a richiamare una situazione di disagio esistenziale, percepito soprattutto attraverso il suono, qui legato alla trasformazione di Lisbona negli anni Trenta. La percezione sonora fa parte della vita quotidiana ed accompagna la nostra esistenza anche nel più profondo silenzio e, addirittura, nel sonno. Le pagine dello scrittore portoghese comunicano, soprattutto, la condizione di malessere di Bernardo Soares, la voce-narrante di questo zibaldone di pensieri. Come un'eco della vita diurna, il rumore di fondo della città si tramuta nel rumore dell'organismo stesso, del corpo che cerca riposo e tregua al roboante frastuono della città.

Questa imprescindibile associazione tra modernità e sviluppo urbano, tra metropoli e rumore, è quello che il cinema ha inseguito sin dalla sua nascita. I pionieri della registrazione dell'immagine in movimento hanno subito ambito ad accompagnare l'esperienza della visione a quella dell'ascolto.⁸ Grazie anche ai diversi tipi di accompagnamento in sala (musica e commento) lungo i decenni del cinema muto, la difficoltà di riprodurre il suono non è stata affatto recepita come mancanza di fedeltà al reale. La percezione muta in un arco di tempo molto breve

⁷ Siegfried Kracauer è il teorico del cinema che ha dato avvio a questa corrente di analisi. Kracauer 1947. Alcuni testi sono ripubblicati in Mast, Cohen, Braudy 1992: 249-59. Si veda anche Elsaesser e Barker 1990.

⁸ Il fonografo di Edison (1877), che utilizza cilindri di cera come supporti sonori, è uno dei primi esperimenti con cui si tenta di unire il suono all'immagine in movimento già nelle macchine del pre-cinema. Pinel 1983: 78-79.

con la diff
1927, solita
intertitoli s
scun rullo d
tecnologico
cinema mo
costringe l'
di tipo ecor
tive. Visto l
includere l'
a moviment
recitazione
alla possibil
sonoro post
cluse, ha sic
del cinema
condo dopo
arricchire se
delle music
Sessanta, co
di fondo (Q
logia tale pe
mondiale.⁹ A
(DTS o siste
a sequenze r
Infine, bisog
per la registr

⁹ Sviluppi ulter
*Return of the J
Park* (Usa, 195

con la diffusione del sonoro avviata da *The Jazz Singer (Il cantante di Jazz)* del 1927, solitamente indicato come il primo film ad unire al tradizionale uso degli intertitoli sequenze musicali registrate su dischi di lunghezza equivalente a ciascun rullo di pellicola e a mostrare il primo dialogo sincronizzato. Il cambiamento tecnologico lanciato da Hollywood segna un punto di non ritorno nella storia del cinema mondiale. Attrezzare teatri di posa e sale con apparecchiature per il sonoro costringe l'intera industria ad un investimento massiccio, ma l'impatto non è solo di tipo economico. Il sonoro implica, infatti, un'evoluzione delle strategie narrative. Visto l'ingombro e la ridotta mobilità delle macchine da presa, che devono includere l'apparecchiatura per la registrazione del suono, gli attori sono costretti a movimenti più contenuti sulla scena. L'intera fase di ripresa diventa più lenta, la recitazione cambia e, inoltre, i dialoghi rallentano il procedere della storia rispetto alla possibilità di riassumere intere vicende tramite intertitoli. L'introduzione del sonoro post-sincronizzato, rielaborato e bilanciato in laboratorio a riprese concluse, ha sicuramente ovviato a questi problemi tecnici, tipici dei primi decenni del cinema sonoro. Dalle tecniche di registrazione su piste ottiche e poi, nel secondo dopoguerra, su nastro magnetico, l'evoluzione tecnologica ha puntato ad arricchire sempre di più il panorama sonoro, combinando alla nitidezza delle voci e delle musiche, la riproduzione fedele dei rumori d'ambiente. Dalla fine degli anni Sessanta, con la registrazione su quattro piste in grado di riprodurre anche i rumori di fondo (Quadrophonic, Sensurround e dolby), si è raggiunto un livello di tecnologia tale per cui i successivi progressi sono passati quasi inosservati al pubblico mondiale.⁹ Attualmente il suono riprodotto nelle sale più modernamente attrezzate (DTS o sistemi digitali) può essere registrato e riprodotto tramite computer, in base a sequenze numeriche, senza la necessità di un supporto fisico, pellicola o nastro. Infine, bisogna aggiungere che, mentre il dibattito sull'evoluzione delle tecnologie per la registrazione dell'immagine è stato abbastanza vivace, in particolare riguardo

⁹ Sviluppi ulteriori del Dolby Surround sono gli attuali THX, creato da George Lucas per *The Return of the Jedi (Il ritorno dello Jedi, Usa, 1983)* e DTS, introdotto con il lancio di *Jurassic Park (Usa, 1993)* di Steven Spielberg.

agli apparecchi di ripresa digitale, la discussione sui cambiamenti riguardanti il sonoro è rimasta limitata agli addetti ai lavori.¹⁰

Lo sviluppo delle tecniche qui delineato è fondamentale per capire quello che accade oggi all'interno dell'industria cinematografica cinese. Il frastuono reale della metropoli torna in forma di suono digitale allo spettatore in sala, o in *surround* domestico al benestante fruitore di una proiezione in *homecinema*, ampiamente commercializzato in Cina. Ciò si lega ancora a quel desiderio di riprodurre la percezione della realtà e la complessa articolazione di immagini e suoni, che già animava i pionieri del cinema ed eccitava gli spettatori dei primi film sonori.¹¹ Allo stesso modo, l'inquietudine esistenziale, di cui molte opere di artisti e cineasti contemporanei si fanno veicolo, richiama la necessità di esprimere, tramite immagini e suoni, la condizione difficile della vita nella metropoli, dove la ristrutturazione radicale può portare ricchezza e benessere ma implica anche il farsi partecipi dei problemi che accomunano le grandi città del mondo: immigrazione, disoccupazione, inquinamento ed eccesso di rumore.¹²

¹⁰ L'evoluzione del sonoro nel cinema è trattata sinteticamente in Hayward 2000: 332-35, Cook 1999: 46-49. Tra i testi specificamente dedicati al suono, i più importanti rimangono Altman 1992 e Chion 1990. Tra i cineasti che più chiaramente hanno messo in evidenza l'importanza del sonoro, sia a livello narrativo sia per le implicazioni ideologiche, si possono citare Jacques Tati, Henri Bresson, Jean-Luc Godard, João Cesar Monteiro. Tra le pubblicazioni cinesi più recenti, oltre ai capitoli all'interno dei manuali o delle storie del cinema (Xu 1986), cfr. Yao e Sun 2002.

¹¹ In Cina si indica generalmente *Genü Hong Mudang* (La cantante Peonia Rossa) di Zhang Shichuan, 1930, come primo film sonorizzato tramite l'uso di un fonografo, Zhang e Xiao 1998: 17 e 305-06; Tuohy 1999.

¹² Il rumore, quale elemento ricorrente della condizione contemporanea e della creazione artistica, è l'unico costituente dell'opera *Raw Materials* di Bruce Nauman, che occupa lo spazio della Turbine Hall alla Modern Tate di Londra nell'autunno 2004. L'installazione è, infatti, esclusivamente acustica. Il visitatore è accolto nell'ampio ingresso del museo da una cacofonia di suoni e voci, riprodotte tramite l'uso di casse e altoparlanti nascosti.

3.
alldel
ser
lez
da
me
cla
fac
dei
tril
tar
ch
l'a
ru
ch
fone
pr
mi
vu

13

Kc
ur
1419
na
W
re

3. *Il contributo del sonoro alla rappresentazione della città: alcune sequenze all'interno della complessa scena cinematografica cinese*

Per introdurre l'analisi di alcune sequenze che possano chiarire l'importanza del contributo sonoro alla rappresentazione della città, è utile sviluppare una semplice osservazione del critico e storico dell'arte Wu Hung. In occasione di una lezione a Hong Kong, Wu Hung ricordava come l'immagine non si presenti mai da sola dal momento in cui osserviamo la realtà circostante abbinandola, più o meno coscientemente, ai suoni. Nel discutere la struttura urbana della Pechino classica, Wu Hung notava, inoltre, come le analisi architettoniche raramente facciano menzione dell'elemento sonoro. Nonostante la percezione acustica sia determinante quanto quella visiva, infatti, poca attenzione viene prestata al contributo del suono nella vita e nella rappresentazione della città. Il suono del tamburo, ad esempio, o il rintocco della campana segnalano il tempo per la chiusura delle porte nella Pechino imperiale, modificando temporaneamente l'assetto urbano e la vita degli abitanti.¹³ La nostra quotidianità è pervasa dai rumori, siano essi quelli dei mezzi di trasporto, delle macchine e della tecnologia che ci accompagna nello spazio pubblico e privato. Non a caso computer e telefoni cellulari sono ormai motivi ricorrenti nella cinematografia cinese.¹⁴

Nell'impossibilità di ripercorrere qui l'evoluzione del suono nel cinema cinese e tutte le sue implicazioni (estetiche, narrative, ideologiche), le sequenze qui presentate mirano ad evidenziare alcuni punti di svolta nella storia recente. Tramite una selezione di titoli, realizzati in momenti e contesti produttivi diversi, si vuole offrire una esemplificazione del cambiamento apportato dall'elemento

¹³ Durante il seminario "Visual Culture and Public Criticism", svoltosi nel giugno 2001 a Hong Kong, Wu Hung ha presentato alcuni interventi sul rapporto tra il suono e rappresentazione urbana. Sul rapporto tra spazio e suono si veda anche Wu 1997.

¹⁴ Il termine "motivo" (*motif*) è usato qui nell'accezione indicata da Bordwell e Thompson 1979: 91 e indica un elemento ricorrente della messa in scena che assume funzione stilistica o narrativa. *Shouji* (*Cellphone/Telefono cellulare*) di Feng Xiaogang (2003) e *Shijie* (*The World/Il mondo*) di Jia Zhangke (2004) sono due esempi recenti in cui il telefono cellulare, con relativo arredo acustico di suonerie, è uno dei motivi principali del film.

sonoro al cinema contemporaneo e, in particolare, alla rappresentazione della città.

A. *Il persistere della tradizione: Mumaren (The Herdsman / Il pastore) di Xie Jin, 1982*

Il cinema prodotto negli studi statali sin dalla fondazione della Repubblica Popolare ha focalizzato per decenni l'attenzione del pubblico su una serie di elementi visivi e sonori che convergevano verso la chiara enunciazione del messaggio ideologico. Da un lato la volontà politica, dall'altro l'oggettiva difficoltà tecnica di riprodurre la ricchezza dell'ambiente sonoro, hanno messo in secondo piano l'ambizione verso la costruzione di un vero e proprio paesaggio acustico. La tradizione del cinema prodotto tra il 1949 e la Rivoluzione Culturale e, poi, dalla fine degli anni Settanta a tutto il decennio successivo, ha puntato ai dialoghi e alle colonne musicali, composte di canzoni e brani strumentali entrati spesso a far parte della memoria popolare. Nel 1982, Xie Jin, le cui opere attraversano e raccontano mezzo secolo di Cina moderna, esce timidamente dai teatri di posa per osservare Pechino nel suo mutamento, ma non si distanzia ancora in modo sostanziale dal modello precedente. *Mumaren* racconta la storia di un padre e un figlio che si ritrovano dopo alcuni decenni di separazione nella Pechino delle riforme lanciate da Deng Xiaoping. Il padre, fuggito negli Stati Uniti dopo la vittoria comunista del 1949, torna nella "nuova Cina" per incontrare il figlio e convincerlo a partire con lui per l'America. Il figlio, il pastore del titolo, ha invece attraversato gli anni più difficili della costruzione della Cina socialista nelle regioni del Nord e sa di trovarsi ora di fronte ad un momento cruciale per la storia nazionale. Rifiuta con difficoltà, ma anche con fermezza, l'invito del padre e si prepara a contribuire alla crescita economica. Una delle sequenze centrali del film si svolge sullo sfondo di una Pechino notturna. La scena ha luogo nella camera di un albergo, su uno degli assi viari più importanti della capitale. Le automobili che percorrono le strade della città all'inizio degli anni Ottanta non sono ancora molte e, senza dubbio, il rumore di fondo non è paragonabile a quello di oggi. Tuttavia, la sequenza si apre con una prima inquadratura sull'esterno: si avvertono i rumori delle auto che passano e altri suoni lontani. L'inquadratura successiva mostra il

padre, che
avuto in s
esterno-in
surreale p
che legge
tenzioni. I
logo tra i
lettera. L'
nale alla s
sequenza.

B. *Dalla c
di Zhang*

Uno
temporan
You hua l
Zhang Yi
della vita
allegorich
titoli di te
che richi
siamo in
statale (C
trascinat
tato dimi
cinese, cl
presa a n
gazza da
all'incon
in bicicle
tra i grat
rigattiere

padre, che osserva dall'alto della lussuosa camera lo sviluppo che la capitale ha avuto in sua assenza e l'atto del guardare sprofonda nel silenzio. Il passaggio esterno-interno e, in parallelo, lo scarto rumore-silenzio creano una scena quasi surreale per la nostra percezione. Il silenzio è quindi rotto dalle parole del padre, che legge la lettera in cui il figlio, nella stessa stanza, gli comunica le proprie intenzioni. L'intera sequenza punta chiaramente a focalizzare l'attenzione sul dialogo tra i due protagonisti, per quanto questo si attui nella particolare forma della lettera. L'accenno iniziale all'ambiente sonoro esterno è quindi puramente funzionale alla successiva assenza di rumori, preambolo alla climax emotiva dell'intera sequenza.

B. *Dalla città musicale alla cacofonia urbana: You hua haohao shuo (Keep Cool) di Zhang Yimou, 1997*

Uno dei primi e più efficaci esempi di rappresentazione della Pechino contemporanea, che unisce alla potenza delle immagini un ricco paesaggio sonoro, è *You hua haohao shuo*, un film relativamente poco discusso dell'affermato regista Zhang Yimou. Con quest'opera, l'autore della Quinta generazione entra nel pieno della vita urbana, lasciando da parte le storie di campagna o le rappresentazioni allegoriche che lo hanno reso famoso al pubblico internazionale. Prima ancora dei titoli di testa, un motore di un autobus avviato a fatica e il successivo annuncio, che richiama all'attenzione i passeggeri per la chiusura delle porte, segnala che siamo in città. Scorrono i primi *credits* relativi alla produzione, principalmente statale (Guanxi Film Studio), quindi, sin dalle prime immagini, lo spettatore è trascinato nel movimento frenetico di Pechino. Il rumore di fondo appena ascoltato diminuisce fino a mescolarsi e a lasciare il campo sonoro ad un brano rock cinese, che prosegue lungo tutte la sequenza di apertura. Intanto, la macchina da presa a mano, con la grande libertà di movimento che può offrire, segue una ragazza dal passo veloce e dall'aria imbronciata che, invano, cerca di sfuggire all'incontro con l'ex-fidanzato. I due attraversano la capitale, a piedi, in autobus, in bicicletta fino alla porta della Città Proibita. L'uno insegue l'altra fin sotto casa, tra i grattacieli alti e anonimi di un quartiere residenziale, in mezzo ai quali un rigattiere (lo stesso Zhang Yimou) si aggira con un carretto a raccogliere vecchi

giornali e oggetti gettati via. Solo a questo punto il caleidoscopio di immagini e suoni trova una tregua. Il motivo centrale del film sarà proprio il movimento, la corsa da una parte all'altra dello spazio urbano, accompagnata da uno dei più ricchi paesaggi sonori sinora proposti dal cinema cinese. Alle vorticosi riprese in strada si aggiunge, infatti, una sapiente e ricca alternanza di rumori d'ambiente e di musica. In questo caso la complessità sonora è il risultato di un efficace lavoro di post-produzione, a dimostrazione delle potenzialità raggiunte dalle tecniche di lavorazione finale del film. Il sonoro, così ricco di sfumature e al tempo stesso nitido e bilanciato, implica anche una disponibilità di risorse economiche non sempre facilmente accessibile.

In questo caso è interessante notare la combinazione di suono intradiegetico ed extradiegetico. La presenza dominante di un tipo di sonoro ha un impatto non indifferente su quello che viene normalmente definito il grado di realismo del film, o meglio sulla distanza che il regista pone tra la vicenda narrata e lo spettatore.¹⁵ Qui l'unione delle due tipologie di suono segnala un registro realistico su cui interviene l'ironia, funzionale al tono di commedia del film. Sin dall'apparizione fugace nelle vesti del rigattiere, Zhang Yimou sembra proclamarsi come colui che porta via il passato, a conferma ulteriore del distacco critico-ironico, e quasi un'anticipazione sulla sua futura carriera. Zhang Yimou è oggi, infatti, uno dei registi di maggiore successo, colui che ha davvero rilanciato il cinema cinese sulla scena internazionale in termini di successo di pubblico, lasciando da parte la scena d'autore. Il kolossal *Yingxiong* (*Hero*, 2001) ha battuto ogni record di incassi per un film cinese grazie anche ai potenti mezzi economici e all'enorme struttura produttiva a disposizione.

¹⁵ Con sonoro intradiegetico si intende il suono proveniente da una fonte visibile nell'immagine, ad es. la musica di uno stereo o il suono di una televisione; il sonoro extradiegetico comprende, invece, voci *off*, musica di accompagnamento e simili. A livello tecnico è importante puntualizzare che l'assenza di suono extradiegetico non implica necessariamente la registrazione del sonoro in presa diretta, vale a dire la registrazione combinata, simultanea di video e audio. Anche un sonoro totalmente integrato e facente parte della narrazione può essere ricostruito e registrato interamente in post-produzione, in particolare grazie alla disponibilità attuale di programmi in grado di ricomporre qualsiasi scenario acustico.

C. Il fra:
Yu, 200.

L'a
nostra p
tolineati
uscire ir
ulteriore
autorità
anche s
tecniche
indipen
Non di
di fonda
ziale o t
sonora,
schermo
pendent
cabina t
da copr
sottotit
da pres
della ca
ma anc
città, i
spettac
l'insien
frastuoi

¹⁶ Nei fil
girare al
dei nuov

C. Il frastuono della strada: Jinnian xiatian (Fish and Elephant/Quest'estate) di Li Yu, 2001

L'arricchimento del paesaggio sonoro nel cinema, il suo approssimarsi alla nostra percezione quotidiana è legato, oltre che agli sviluppi tecnologici già sottolineati, anche alla possibilità, nuova per i cineasti della Repubblica Popolare, di uscire in strada e filmare. La registrazione del suono in presa diretta ha portato un ulteriore e inatteso sviluppo. Come anticipato, i nuovi regolamenti emessi dalle autorità per il cinema e la TV nel febbraio 2002 prevedono le riprese *on location*, anche se ancora con alcune limitazioni.¹⁶ Questo, insieme alla diffusione delle tecniche di ripresa video, soprattutto nel caso di opere a basso costo o totalmente indipendenti, permette di registrare l'immagine e il sonoro nello stesso luogo. Non di rado la presa diretta del sonoro (dialoghi inclusi) viene coperta dai rumori di fondo e riprodotta successivamente in fase di post-produzione, in modo parziale o totale. A volte, però, la post-produzione rinuncia a ricreare l'intera scena sonora, così che il rumore della città permane, invadendo letteralmente lo schermo. È il caso della sequenza iniziale di *Jinnian xiatian*, produzione indipendente, in 16mm, in cui una delle due protagoniste parla con la madre da una cabina telefonica in una strada di Pechino. Il frastuono del traffico è talmente forte da coprire quasi totalmente la voce della ragazza, tanto che solo la presenza del sottotitolo può chiarire il contenuto della conversazione. Girata con una macchina da presa leggera, così da muoversi senza dare troppo nell'occhio negli spazi aperti della capitale, la scena iniziale serve non solo ad innescare la narrazione del film, ma ancor di più ad introdurre l'ambiente in cui si svolge la storia: la strada, la città, i quartieri popolari. Prima di capire in che parte del mondo si trovi, lo spettatore è immerso nel rumore: motori, clacson, voci della gente nei mercati; l'insieme di tutti questi suoni si unisce all'immagine per rivelare, poi, l'incessante frastuono di Pechino.

¹⁶ Nei film di Xie Jin e Zhang Yimou, qui discussi, sono presenti riprese in esterni. La pratica di girare al di fuori degli studi era consentita, previa autorizzazione, già prima dell'introduzione dei nuovi regolamenti.

Senza entrare nell'ambito dei risultati estetici della produzione cinematografica cinese recente, bisogna tuttavia evidenziare che questo tipo di "sopravvento" del sonoro sembra superare, a volte, la volontà dello stesso autore, comprendo anche i dialoghi, come nel caso del film di Li Yu. Questo dimostra che, nelle diverse rappresentazioni cinematografiche della Cina di oggi, legate a differenti modi di produzione, l'irrompere della realtà sulla scena, il letterale mescolarsi della narrazione al contesto sociale in cui il film prende forma, diventa un fattore importante che può portare informazioni al di là della costruzione narrativa. In termini generali, film come *Jinnian xiatian*, spesso a cavallo tra la finzione e il documentario, aprono possibilità inedite all'analisi del quotidiano e permettono di registrare processi storici altrimenti non documentati, come nel caso del documentario di Wang Bing, discusso brevemente nella sezione conclusiva del presente articolo.

4. Il silenzio postindustriale e alcune considerazioni conclusive

Il lungo documentario *Tiexi qu* esula in parte dalla discussione sul rapporto tra suono e città finora sviluppata, vale tuttavia la pena menzionarlo poiché pone interrogativi importanti per l'analisi del cinema cinese contemporaneo, e porta ad alcune considerazioni di carattere generale. Il lavoro monumentale di Wang Bing, che ha filmato per tre anni lo smantellamento del distretto industriale di Tiexi, nella provincia del Liaoning, ribadisce, in primo luogo, le grandi possibilità aperte dalle riprese digitali.¹⁷ Nella prima delle tre parti, della durata complessiva di quasi dieci ore, dopo i cartelli iniziali che sintetizzano la storia dell'area dal 1960 ad oggi, l'inquadratura rivela un paesaggio innevato su cui irrompe il fischio di un treno merci. Il regista evita la voce *off* di commento, frequente nel documentario e nel reportage televisivo, a vantaggio di un più drammatico impatto visivo e sonoro.

L'elemento che domina tutta l'opera non è, in realtà, il suono ma il contrasto tra il rumore delle macchine, quelle industriali, prima, e quelle che abbattono le

¹⁷ Un simile lavoro, se realizzato in pellicola, avrebbe avuto costi altissimi sia in fase di ripresa che in fase di post-produzione.

fabbrich
abbando
servizio
stremo, l
al frastu
grafia c
epica è q
scena e a
ricerca d

In q
tive indij
sul prese
pera ci p
tici e stil
del cinen
sulle pot

Infra
assumon
proprio i
del reale
forme all
nata indu
raggiunte
quotidian
telefoni c
e portare
atto, sugl

Vari
della Reg
gere le s
notevole
l'immedi
in contin

fabbriche e le case poi, e il silenzio che progressivamente cala sugli enormi spazi in abbandono. Qui il silenzio non è più quello della finzione, degli studi di posa, al servizio dei dialoghi. Piuttosto è un affievolirsi del rumore che marca, in modo estremo, la realtà e crea una specie di fuoricampo sonoro, che rimanda, per contrasto al frastuono della città esposto, come abbiamo visto, in gran parte della cinematografia contemporanea. Allo stesso modo, il fuoricampo spaziale di questa opera epica è quello degli operai costretti dalle direttive della nuova economia ad uscire di scena e ad aggiungersi alle masse di migranti verso Pechino, verso le metropoli, alla ricerca di un nuovo impiego.

In questa prospettiva, il cinema cinese contemporaneo, nelle sue forme produttive indipendenti, al di fuori dei circuiti ufficiali e commerciali, articola un discorso sul presente più complesso di quanto l'analisi estetico-narrativa di una singola opera ci permetta di vedere. Solo ponendo in relazione la diversità e i rimandi tematici e stilistici tra i vari film, si possono collegare i punti di una mappa in divenire del cinema cinese, ed estendere la ricerca cinematografica ad uno studio più ampio sulle potenzialità del mezzo filmico.

Infatti, né il documentario di Wang Bing, né la fiction documentaria di Li Yu assumono in prima istanza la volontà di una denuncia politica o di un vero e proprio intervento sociale. Tuttavia, entrambe le opere trasmettono una visione del reale, non solo inedita, ma orientata verso una direzione niente affatto conforme all'immagine della Cina che l'intero apparato statale, promotore della rinata industria degli intrattenimenti, intende lanciare. In altre parole, le potenzialità raggiunte dalle tecniche di ripresa, per quanto ormai entrate a far parte della quotidianità della creazione cinematografica, così come l'uso dei computer o dei telefoni cellulari, possono spingere gli esiti della rappresentazione oltre il previsto e portare il reale, in tutta la sua potenza, con le dinamiche e le contraddizioni in atto, sugli schermi cinesi.

Varrebbe pertanto la pena interrogarsi su quanto influisca oggi, sulla scena della Repubblica Popolare, il processo di standardizzazione che sembra coinvolgere le strutture di produzione e distribuzione a livello internazionale, con un notevole impatto anche sulle forme espressive del cinema. Proprio per l'immediatezza con cui alcune tecniche di ripresa sembrano registrare il presente in continuo mutamento e per la capacità dei cineasti di farsi testimoni della società

in cui vivono, si aprono nuove possibilità di indagine del quotidiano. La strada, le abitudini, i gesti di tutti i giorni diventano dettagli significativi per la comprensione della Cina contemporanea: immagini e rumori di fondo, spesso senza ritocchi in laboratorio, materiali grezzi a disposizione di chi osserva, e ascolta, con attenzione.

GLOSSARIO

baogao wenxu
 Chen Kaige
 Feng Xiaogan;
Genü Hong M
 Jia Zhangke
Jinnian xiatian
 Li Yu
 Mian Mian
Mumaren
Shijie
Shouji
 texie
 Tian Zhuangzi
Tixi qu
 Wang Bing
 Wang Shuo
 Xie Jin
 Yang Fudong
Yingxiong
You hua haohu
 Zhang Shichu;
 Zhang Yimou
 Zhu Wen

GLOSSARIO

baogao wenxue	报告文学
Chen Kaige	陈凯歌
Feng Xiaogang	冯小刚
<i>Genü Hong Mudan</i>	歌女红牡丹
Jia Zhangke	贾樟可
<i>Jinnian xiatian</i>	今年夏天
Li Yu	李鱼
Mian Mian	棉棉
<i>Mumaren</i>	牧马人
<i>Shijie</i>	世界
<i>Shouji</i>	手机
texie	特写
*Tian Zhuangzhuang	田壮壮
<i>Tiexi qu</i>	铁西区
Wang Bing	王兵
Wang Shuo	王朔
Xie Jin	谢晋
Yang Fudong	扬福东
<i>Yingxiong</i>	英雄
<i>You hua haohao shuo</i>	有话好好说
Zhang Shichuan	张石川
Zhang Yimou	张乙某
Zhu Wen	朱文

7

BIBLIOGRAFIA

- Altman, R. (1992) *Sound Theory, Sound Practice*, New York.
- Bordwell D., Thompson K. (1979) *Film Art: An Introduction*, Reading, Londra.
- Chion, M. (1990) *L'Audio Vision*, Parigi.
- Cook, P., Bernink, M. (1999) *The Cinema Book. 2nd Edition*, Londra. [1a ed. 1995].
- Cui Zi'en 催子恩 (2002) *Diyi guanzhong 第一观众* (Il primo pubblico), Beijing.
- Donald H., S., Keane, M., Yin Hong (2002) a c. di, *Media in China: Consumption, Content, and Change*, Londra.
- Elsaesser, T., Barker, A. (1990) a c. di, *Early Cinema: Space, Frame and Narrative*, Londra.
- Hayward, S. (2000) *Cinema studies. The Key Concepts*, Londra, New York.
- Hockx, M. (2003) *Questions of Style. Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911-1937*, Leiden, Boston.
- Kracauer, S. (1947) *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton.
- Mast, G., Cohen, M., Braudy, L. (1992) a c. di, *Film Theory and Criticism*, New York.
- Pessoa, F. (2002) *Il libro dell'inquietudine*. Milano. [1a ed. 1986].
- Pinel, V. (1983) *Tecniche del cinema*, Venezia.
- Pollacchi, E. (2005) Tiexi qu: West of Tracks. Un'opera emblematica per un approccio interdisciplinare al cinema cinese contemporaneo, in *Cher Maitre... Scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia.
- Tuohy, Sue (1999) Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s, in *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Zhang Y. a c. di, Stanford, pp. 200-21.
- Wagner, R. G. (1992) *Inside a Service Trade: Studies in Contemporary Chinese Prose*, Cambridge, Londra.
- Wang J. (2001) a c. di, *Positions. Special Issue Chinese Popular Culture and the State*, Durham, vol. 9, n. 1.
- Wang, J., Barlow T. E. (2002) a c. di, *Cinema and Desire. Feminist Marxism and Cultural Politics in the Works of Dai Jinhua*, Londra, New York.

Wu Hung
Pub
Xu Nann
in
Bei
Yao Guo
Dia
(Mi
Zhang, Y
Zhang, Y

Wu Hung (1997) *The Hong Kong Clock – Public Time-Telling and Political Time/Space*, *Public Culture*, 9, pp. 329-54.

Xu Nanming 许南明 (1986) a c. di, *Dianying yinyue* 电影音乐 (La musica per il cinema), in *Dianying yishu cidian* 电影艺术词典 (Dizionario dell'arte cinematografica), Beijing, pp. 484-508.

Yao Guoqiang 姚国强, Sun Ci 孙欣(2002) a c. di, *Shenmei kongjian yanshen yu tuozhan*. *Dianying shengyin yishu lilun* 审美空间延伸与拓展. 电影声音艺术理论 (Migliorare l'apprezzamento estetico. L'arte del sonoro nel cinema), Beijing.

Zhang, Y., Xiao, Z. (1998) a c. di, *Encyclopedia of Chinese film*, Londra, New York.

Zhang, Y.(2004) *Chinese National Cinema*, Londra, New York.

15].

on, Con-

, Londra.

Modern

German

ork.

pproccio
in onore

Cinema

. 200-21.

se Prose,

he State,

Cultural