USCENDO DAL CINEMA

La chiave dei sogni

No.7 Cherry Lane di Yonfan.

di *Bruno Roberti* — 3 Settembre 2019

Scrivere per me è disegnare, unire le linee in modo che diventino scrittura, o disunirle in modo che la scrittura diventi disegno [...].
Faccio la relazione di una disintossicazione, di una ferita al rallentatore.
Jean Cocteau

Dalla clinica di Saint-Cloud tra il 1928 e il 1929, Jean Cocteau, mentre si disintossica dall'oppio, rivolge al mondo i disegni e gli appunti di *Oppio* procedendo a *mettre sa nuit en plein lumière* (come amava ripetere). La fluidità ipnotica, l'allentamento sensoriale, l'intensità sensuale dilatata, che sono propri dei sogni d'oppio, e delle forme, colori, disegni che si amplificano, appaiono come il passo figurale che il cineasta hongonkiano Yonfan adotta in *No.7 Cherry Lane*, una lunga *rêverie* (e la "chiave" dell'oppio sappiamo che apre la porta dei "sogni", come in ogni fumeria cinese). **Un film allucinatorio dove l'animazione da un lato diventa incessante metamorfosi e dall'altro prende corpo, volume, flessuosità, inscrivendosi nel "sogno della Storia".**

Lo stile del disegno e le atmosfere si riferiscono a una temperie europea, sia letteraria che cinematografica, in cui la cultura francese (dal decadentismo all'avanguardia, dal

flusso *liquido* del cinema francese del tardo impressionismo, come quello del Marcel Carné di *Juliette ou La clef des songes*, all'aura mitica di una "ninfa moderna" come Simone Signoret, dal mondo onirico proustiano allo stesso Cocteau di *La Belle et la Bête*) si accompagna all'intensità allucinatoria del romanticismo (la citazione di *Cime tempestose* della Brontë). Ma il riferimento grafico viene dall'animazione sovietica di Lev Atamanov (punto di riferimento del mondo grafico di Miyazaki), autore di un grande cartoon come *La Regina delle nevi* (1957). Eppure **la storia è ambienta nella Hong Kong della seconda metà degli anni sessanta**, quando cambiano gli stili di vita e a Hong Kong arrivano i fuoriusciti dalla Taiwan anticomunista del Terrore Bianco.

Come la signora Yu, misteriosa ed elegante (quasi una Madame de Guermantes, e perdipiù con un passato rivoluzionario) che accoglie in casa lo studente universitario Ziming, efebico e muscoloso insieme, e con cui intrattiene un rapporto di erotismo tutto mentale e, proprio per questo, palpitante dentro i piccoli gesti, i toccamenti, le posture, le estenuanti e languide effusioni a distanza. **Sembra di rivedere Jean Marais e Maria Casares nell'*Orfeo* cocteauniano**. E certo il riferimento all'orfismo di Cocteau, al suo "tirare fuori dalle tasche" i propri sogni, percorre il film, insieme a tutto il procedimento di "spostamento" e "condensazione" del sogno freudiano, al fondere gli estremi proibiti.

Prende piede e si espande così la disperata bellezza e il desolato splendore di rapporti interdetti, di circolazione di sguardi, di autoerotismi e di sottili perversioni, di vizio e virtù, di bellezza e ferinità. Ma l'aura mitologica che avvolge il film (una mitologia legata alla "caverna dei sogni" che è la sala cinematografica) pervade i luoghi asiatici, disegnati con delle linee volutamente sinuose e sovrapponendo, come in un sogno, est e ovest, Europa e Asia (una Hong Kong che assomiglia a Lisbona, in cui la luce, le ombre, i movimenti sono come immersi in un "altro tempo" tutto rallentato).

Si tratta di una "cineseria" tutta pervasa di esotismo occidentale, estenuata nelle visioni oppiacee e inquietanti di personaggi che sembrano usciti da un film di Von Sternberg (la truccatissima e prosperosa cantante lirica, che in realtà è un travestito, il segaligno e sinistro suo segretario, con i suoi lunghi artigli e la pelle incartapecorita vengono direttamente dai *Misteri di Shangai*). Gli archetipi di divinità e ninfali apparizioni, di esseri elementali e di reincarnazioni eroiche, che emergono dall'inconscio della *rêverie* sono trasfusi in luoghi mentali che guardano ad Occidente (Parigi, New York). Come scrive James Campbell: «In questo stesso momento, l'ultima incarnazione di Edipo, i moderni protagonisti della favola della Bella e la Bestia, attendono all'angolo della Quarantaduesima Strada con la Quinta Avenue che il semaforo cambi colore» (Campbell 1958, p. 12), e certo il titolo inglese del film, con quel

Cherry Lane, rimanda al mitico indirizzo dello storico teatro d'avanguardia a Greenwich Village.

Le atmosfere si divaricano tra un passato mitizzato e un futuro trasognato e si incrociano attrazioni sottili e turbamenti: il triangolo amoroso che si compone e scompone con Meriling, la figlia bellissima della signora Yu (truccata come la Anna Karina musa della Nouvelle Vague). I tempi e gli erotismi allucinatori si mescolano, i sogni e le fantasie si incastrano tra loro, gli interni si fanno sempre più morbosamente intrisi di palpiti carnali e gli esterni irrompono, con le manifestazioni maoiste e gli studenti che innalzano il libretto rosso, con gli avvenimenti e i rivolgimenti della Hong Kong del 1967.

Rivoluzione sessuale, spinte anticonformiste, fantasie cinematografiche. Da Cocteau si arriva a quello che forse è il vero riferimento "amoroso" di Yonfan, Bernardo Bertolucci. **Tutti i personaggi sono dei *Dreamers***, il ritmo stagionale e dolce è quello di *Io ballo da sola* (1996), l'Oriente sognato, la Cina e la Città Proibita, le allucinazioni e le visioni che rasentano apparizioni ipnagogiche e mistiche (i serpenti che avvolgono eroticamente i corpi distesi nella foresta) fanno pensare naturalmente a *L'ultimo imperatore* (1987) e al *Piccolo Buddha* (1993). Melò, storia, politica, utopia, erotismo di giovani corpi, fantasie inconsce: tutto rimanda a un Bertolucci riletto dall'altra parte, da quella Cina a sua volta sognata dal regista italiano (che non a caso adorava e citava Cocteau).

Appare allora centrale **il lungo capitolo in cui ci si immerge, con la coppia di innamorati, nel buio della sala cinematografica a vivere i sogni di eroi ed eroine filmici**, al confine con il tramonto del cinema classico-moderno e l'inizio di quello moderno-postmoderno. E questo confine tra reale e sognato, tra vecchio mondo autunnale e primavera di cambiamento, si trasfonde e si immerge in quella sala cinematografica nel lungo omaggio a Simone Signoret. Il mitico "casque d'or", la seducente prostituta di *La ronde* (1950) di Ophüls (altro riferimento stilistico che accomuna Yonfan e Bertolucci), torna sullo schermo disegnato e raddoppiato nelle storie di amori impossibili trasposti nella grafia precisa che si riferisce a tre film, di quelli che "fanno sognare" gli innamorati: *La strada dei quartieri alti* (1959) di Jack Clayton, *Gli amori celebri* (1961) di Michel Boisrond e *La nave dei folli* (1965) di Stanley Kramer.

Proseguendo nel suo percorso tra *romance* e *rêverie,* Yonfan aggiunge quindi una perla alla collana dei suoi *voyages* nella memoria del cinema e della storia, nei suoi incastri sognanti (come già nei precedenti *A Certain Romance* del 1984, *Prince of Tears* del 2009, e soprattutto *Peony Pavilion* del 2001, il film tratto da *Il padiglione delle peonie*, capolavoro della letteratura cinese tutto incastonato in un "sogno dentro un sogno").

C'è un palpito nel film che può forse dirsi barthesiano, il Barthes dell'*Impero dei segni*, di *Frammenti di un discorso amoroso*, di *Mythologies*. Scrive infatti Roland Barthes che: «Le mythe est une parole définie par son intention. Il vient me chercher pour m'obliger à reconnaitre le corps d'intentions qui l'a motivé, disposé là, comme le signal d'une histoire individuelle, comme une confidence» (Barthes 1970, p. 210). **Yonfan appunto ci sussurra i suoi miti, ci accarezza con le linee disegnate**, come una lunga, languida, confidenza, intimamente sparsa sulla nostra pelle di spettatori. E quelle forme ci procurano un brivido, un brivido di piacere, risvegliandoci dall'incubo della Storia. È il piacere del cinema.

Riferimenti bibilografici

J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Feltrinelli, Milano 1958.
J. Cocteau, *Oppio*, SE, Milano 2006.
R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1970.