USCENDO DAL CINEMA

La finzione allo specchio

Saturday Fiction di Lou Ye.

di *Pietro Renda* — 6 Settembre 2019

Lo specchio non capta altro se non altri specchi,
e questo infinito riflettere è il vuoto stesso,
(che, lo si sa, è la forma).
Roland Barthes

La Seconda Guerra sino-giapponese (1937-1945) è stata non soltanto il più grande conflitto asiatico del XX secolo, ma anche un evento determinante per le sorti geopolitiche dell'intero continente. Già con *Purple Butterfly* (2006) il regista Lou Ye si è occupato delle implicazioni dell'ingerenza nipponica in territorio cinese, ma **in *Saturday Fiction* la Storia fa irruzione in maniera ancora più virulenta per via del suo potere di travolgere migliaia di piccole storie individuali**.

La resistenza del singolo che si trova isolato a causa dell'implacabilità del potere centrale è un tema che capta ormai da decenni l'interesse di molti registi, quantomeno a partire dall'ascesa della cosiddetta "quinta generazione" (cui appartengono, tra gli altri, Xie Jin, Chen Kaige, Zhang Yimou e Tian Zhuangzhuang) i quali, tra gli anni settanta e ottanta, impongono all'attenzione delle platee internazionali il nuovo cinema cinese.

Nel caso della "sesta generazione" — cui appartengono, oltre a Lou Ye, Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai e Zhang Yuan — che esordisce dopo Tienanmen, la radicalità dell'approccio e l'aderenza "documentaria" al fluire della vita si fanno sempre più marcate, mentre, per converso, si attenua la dimensione estetizzante e poetico-metaforica. Ma come si è già potuto osservare, quella stessa radicalità che ha animato gli esordi degli esponenti della sesta generazione continua a generare innesti fertili e combinazioni sorprendenti.

Saturday Fiction è in tal senso un'opera di difficile catalogazione che, per quanto si sviluppi seguendo un'articolazione in tre blocchi ascrivibili ad altrettanti generi differenti (dapprima il thriller che vira poi verso il melodramma per concludersi su un terreno non troppo distante dall'action) e faccia affidamento su una sceneggiatura scandita secondo un'architettura aristotelicamente maniacale, non manca di offrire **un ulteriore spunto di riflessione intorno alle pressoché infinite declinazioni di un paradigma narrativo all'apparenza monolitico**.

Jean Yu (la celebre Gong Li che in *Lettere di uno sconosciuto* di Zhang Yimou interpreta una donna costretta a vivere separata dal marito, arrestato e spedito in un campo di lavoro come prigioniero politico) è una diva del cinema e del teatro che ritorna a Shanghai con il pretesto di recitare in *Saturday Fiction*, sotto la direzione del suo ex-amante, mentre conduce in parallelo una complessa operazione spionistica, che prevede altresì la liberazione dell'ex-marito, prigioniero dei giapponesi. Sebbene tali premesse lascino immaginare una progressione drammatica finalizzata al successo o al fallimento dell'operazione spionistica, **è il film stesso a imbastire una macroscopica falsa pista**.

La struttura labirintica del film si articola secondo il principio della *mise en abyme*, generando dei cortocircuiti nelle storie individuali, catalizzati dalle spinte della Storia ed esacerbati dal *mélange* e dallo sconfinamento tra le molteplici falde narrative. Sul palcoscenico Jean Yu interpreta Qiu Ju (un altro riferimento all'omonimo film di Yimou grazie al quale Gong Li vinse a Venezia la Coppa Volpi nel 1992) che, a sua volta, è un'eroina suo malgrado, tanto più invischiata e determinante negli intrighi tra le diverse fazioni (che si riverberano nel clima da guerra di *intelligence* tra Alleati e potenze dell'Asse) e tra i diversi registri diegetici quanto più elusiva e contraddittoria come un *double agent*.

Jean Yu è doppia, anzi proteiforme ma, a differenza dell'archetipo epico, ciò costituisce più che una qualità una condanna. Le sue azioni — la sua storia, che è condizionata e condiziona la Storia (Pearl Harbor) — sono straripanti, concretamente

"eccessive", colte nella loro sontuosa carica spettacolare nel "cinema delle attrazioni" allestito da Lou Ye.

Come accade in Rivette o, ancora, nel *Triple Agent – Agente speciale* (2004) di Rohmer, che vedono senza dubbio in Hitchcock il punto di riferimento imprescindibile, Lou Ye forza in una direzione simile i meccanismi narrativi propri del modello hollywoodiano (come ha fatto, in parte, il *Casablanca* di Curtiz di cui il regista, a tratti, sembra realizzare un remake "incattivito") operando una scelta che, nel panorama contemporaneo, potrebbe persino essere in controtendenza.

Se nel cinema moderno si assiste a un forte allentamento del legame senso-motorio e, di conseguenza, all'erranza dei suoi personaggi, certo cinema contemporaneo (già fin dagli anni ottanta, nel caso dell'action hongkongese e del cinema *cyberpunk* nipponico) **predilige invece un approccio iperbolico alla messinscena dell'azione**. Se quindi il cinema moderno sviluppa una prassi che, riscoprendo dei legami spazio-temporali meno aderenti alla narrazione tradizionale, favorisce la nascita dell'evento capace di scardinare i vincoli insiti nel rispetto cieco delle unità aristoteliche, questi autori sabotano il predominio dell'azione intensificandone la presenza ai massimi livelli: **l'eccesso d'azione, insomma, conduce al suo collasso, all'accartocciarsi su se stessa**.

La macro-cornice del film è soltanto uno specchio tra gli altri, una superficie traslucida e porosa destinata a essere infranta come la vetrata — quinta teatrale della Storia — che, nella clinica di fortuna dove è tenuto in ostaggio il narcotizzato ufficiale Furuya (Joe Odagiri) cui si cerca di estorcere la chiave per decrittare il linguaggio cifrato spionistico, ospita l'ennesima messinscena di Jean che veste i panni della sua defunta moglie. Tuttavia, in quel momento la registrazione del dialogo che dovrebbe riportare ordine a Shanghai, ormai una babele di lingue in preda al caos, si inceppa. Il medium fallisce, l'audio non viene registrato, e anche il corpo inter-mediario di Jean sembra venir meno alla propria funzione. Resta soltanto un'immagine dal bianco e nero imbevuto di una luce bianco-grigiastra che sgrana l'immagine e squarcia le tonalità buie fino ad allora imperanti.

Dopo un movimento smodatamente protrattile, i punti di riferimento vengono meno, si ritraggono, le azioni perdono consistenza. **I movimenti "corporei" della macchina da presa e i raccordi frenetici** (già distintivi del cinema di Lou Ye, da *Spring Fever* al recente *Blind Massage*) **si scontrano con il linguaggio cifrato della realtà, un coacervo di azioni soltanto superficialmente finalizzate e, invece, sempre scoperchiate di fronte al caso**. Non resta che la pioggia incessante a scandire molti momenti del film, quella pioggia kurosawiana — nel linguaggio cifrato termine stante per "crisi" — che

constata lo statuto indirimibile delle vicende umane. “Yamazakura” sta per “Pearl Harbor”, Babele è ovunque.