

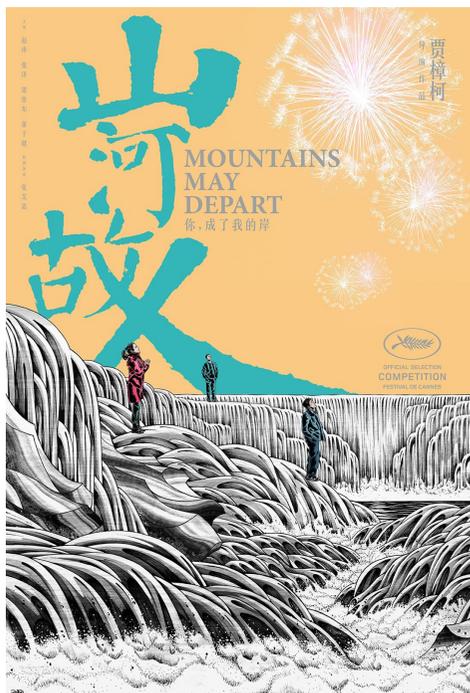
**BLOOM****BLOOMCINEMA**  
UN CINEMA DI QUARTIERE

CITTÀ DI VIMERCATE

# SPECCHIO MAGICO

il Cinema d'Autore all'Omni

## AL DI LÀ DELLE MONTAGNE SHAN HE GU REN

di Zhangke Jia  
Cina/Francia/Giappone, 2015 - durata 131'

### SINOSI

Cina, fine 1999. La giovane Tao è corteggiata dai suoi due amici d'infanzia: Zhang, destinato ad un promettente avvenire, e Liangzi, che lavora in una miniera di carbone. Sentimentalmente divisa tra i due uomini, Tao dovrà compiere una scelta che segnerà il resto della sua vita e di quella del suo futuro figlio. In una Cina in profonda mutazione, le speranze, gli amori e le disillusioni di quattro personaggi di fronte al loro destino, raccontate nell'arco di un quarto di secolo. Un'opera toccante. Candidato alla Palma d'Oro al Festival di Cannes.

### LE USURE IRREVERSIBILI

di Roberto Chiesi,  
tratto da Cineforum 555

Il titolo originale di *Al di là delle montagne* corrisponde a quattro ideogrammi cinesi – Montagna, Fiume, Vecchio, Amico – che formano un'espressione proverbiale: «I vecchi amici sono come la montagna e il fiume», ossia un'amicizia di lunga data resisterà per sempre. Il quindicesimo film di Jia Zhang-ke racconta, invece, il guastarsi di un'amicizia fin dal prologo, ambientato nel 1999, all'alba del nuovo millennio, perché il sentimento di affetto e complicità che unisce tre ventenni – due maschi, Liangzi e Zhang, e una donna, Tao (interpretata dall'intensa Zhao Tao, volto emblematico del cinema dell'autore di *Platform*) – non resiste agli attriti provocati dalla rivalità dei due giovani, entrambi innamorati della ragazza come in un mélo della migliore tradizione. Il 1999 non è un anno casuale: è l'anno che precede in Cina l'avvento di Internet, dei telefoni cellulari, della costruzione delle autostrade. Il momento in cui le nuove generazioni di cinesi riponevano ingenuamente tutte le loro speranze nell'avvento di una nuova epoca.

Siamo a Fenyang, nella provincia dello Shanxi, città natale di Jia Zhang-ke, dove ha già girato *Xiao-Wu*, *Platform* e alcune scene di *Il tocco del peccato* (2013). Il film si apre mostrando Tao che balla e canta un motivo di successo degli anni '90, *Take Care* di Sally Yeh, che, con un'altra canzone ricorrente nel film, *Go West* dei Pet Shop Boys, riflette le aspirazioni di felicità e benessere. Il triangolo amoroso è raccontato all'interno di una dimensione adolescenziale che, dopo la rottura fra i due amici, sembra trascinarsi nel tenero rapporto casto fra Tao e Liangzi, finché non interviene Zhang a imporre una scelta alla ragazza, mostrandosi ferito nei sentimenti ma risoluto. Nella sequenza in cui per l'ultima volta condividono tutti e tre lo stesso spazio, l'inquadratura si stringe su un personaggio o due, mentre dell'altro si sente solo la voce e così si instaura la tensione di ciò che dal fuori campo potrebbe accadere d'imprevedibile. Tao è in mezzo a loro, incapace di controllare la situazione e non immune dal sospetto che, nella sua scelta, sia intervenuto il calcolo di optare per chi le poteva garantire un futuro più comodo. Se l'armonia dei tre amici è rovinata in modo irreversibile, sembra ipotocata anche la passione amorosa fra Tao e Zhang, ossessionato dalla prospettiva dei soldi che guadagna e guadagnerà, tanto da non rinunciare a trattare affari al cellulare anche quando indossa l'abito bianco delle nozze. Già nel prologo si accumulano meschine bassezze – l'automobile tedesca rossa fiammante che Zhang ostenta e usa come mezzo di seduzione nei confronti di Tao; il ricatto nei confronti dell'amico Liangzi per indurlo a desistere dal corteggiare la ragazza (Zhang gli comunica di avere acquistato la miniera dove lavora, quindi gli promette di aiutarlo a fare carriera, poi, di fronte al rifiuto, lo licenzia) – indizi di una ridicola e esiziale estero-filia – il nome "Dollar" assegnato al figlio neonato – e l'accensione di derive violente (Zhang vuole addirittura acquistare un'arma per uccidere il rivale e nasconde dell'esplosivo nel portabagagli) che, a differenza del precedente film di Jia Zhang-ke (*Il tocco del peccato*), rimangono implose, o meglio si limitano a scoppiare in modo innocuo e senza conseguenze, come la dinamite sotto la crosta del ghiaccio, davanti alle acque del fiume Giallo, o un aereo schiantatosi al suolo sotto gli occhi di Tao, in una sequenza quasi onirica.

La coppia del nuovo millennio che formano Zhang e Tao, lui nella sua vorace e proterva vacuità, lei nell'acquiescenza all'energia aggressiva del marito, si configura quindi come un'immagine della nuova gioventù cinese nel momento in cui il Paese sta per subire il fascino e la progressiva contaminazione del consumismo globalizzato: una gioventù che non esita a sacrificare come ingombrante ogni vecchio idealismo (i sentimenti di Liangzi,

che ha il difetto di mancare d'ambizione e di essere povero) con un'ansia di futuro che sembra reificarsi nei colori squillanti degli abiti indossati da Tao, pennellate di rosso nel grigiore ferreo dei cromatismi dominanti la quotidianità. Il tessuto delle immagini del 1999 non è omogeneo ma composito e deriva dalla mescolanza di sequenze girate con una mini DV dal vivo e per le strade nel 2001 – quando ancora l'autore non pensava a questo film e voleva solo prendere appunti per un possibile documentario – con il fidato direttore della fotografia Yu Lik-wai, ad altre, girate stavolta nel 2010 con una mdp più perfezionata, l'Arriflex Alexa, e infine quelle realizzate durante le riprese del film, con le camere digitali di oggi, perché il regista voleva mostrare fisicamente i vertiginosi cambiamenti intervenuti in pochi anni e imprimere così anche un ossimoro visivo: alcune immagini del passato sono più sgranate e approssimative rispetto a quelle del presente, che, come vedremo, raccontano invece una situazione di disfacimento.

### Il linguaggio perduto

I due segmenti narrativi successivi, ambientati il secondo a distanza di quindici anni (2014) e il terzo di altri undici (2025), mostrano l'usura del tempo che ha accentuato quei fenomeni di degradazione suggeriti nel prologo. Nulla è rimasto com'era: Liangzi ha costituito una famiglia e si è rifatto una vita continuando a lavorare nella povertà di sempre ma è gravemente malato e deve ritornare a Fenyang per cure costose che lo obbligano a chiedere soldi ai pochi amici di un tempo, come Tao. Anche il matrimonio di quest'ultima non ha resistito al logorio del tempo e Jia Zhang-ke cela in ellissi i motivi (peraltro immaginabili) del suo divorzio da Zhang, ormai trasferitosi a Hong Kong. L'euforia del 1999 ha lasciato il posto alla crisi – nelle città di provincia le miniere di carbone chiudono – una crisi che sta agendo in profondità. Lo vediamo nel genere di infanzia vissuta da Dollar quando arriva in aereo da Shanghai per raggiungere la madre. Non solo la vita quotidiana in Cina gli è estranea – Tao gli cucina i ravioli per condividere con lui quella tradizione comune a tutti – ma anche la lingua del bambino è imbastardita dalle parole americane di cui è infarcita, per espressa volontà paterna.

Alle temporalità differenti dei segmenti corrispondono diversi formati delle inquadrature: per il 1999 viene adottato il consueto 1,33, poi nel presente l'1,85, ossia inquadrature più ampie, e per il futuro il CinemaScope, ossia il 2,40. Ma all'espansione dell'immagine corrisponde il rimpicciolirsi delle esistenze individuali, soffocate da un'alienazione e da una perdita dell'identità culturale che erano già al centro di film quali *The*

*World* (2004), *Still Life* (2006), *24 City* (2010) e *Il tocco del peccato*. Il 2014, ossia il nostro presente, diviene quindi il tempo di due ritorni alla città d'origine – i viaggi di Liangzi e di Tao, della vecchia Cina popolare e della nuova borghesia esterofila – sotto il segno della morte della cultura tradizionale e della morte *tout court*: il vecchio e saggio padre di Tao, infatti, muore nel sonno in una sala d'aspetto. La figlia perde la sua calma e la sua imperturbabilità: urla e piange disperatamente, come se la morte del genitore avesse esposto e reso vulnerabile la sua emotività. Anche il suo comportamento col figlio diviene più aspro e insofferente, registrando così gli effetti della deformazione provocati dalla sofferenza. Dollar è costretto dalla madre, con cui ha già una scarsa familiarità e confidenza, a partecipare al funerale del nonno ma il rituale e il senso stesso di tutto ciò gli sono completamente indifferenti. Di Liangzi non si sa nulla: la sua sorte cadrà in ellissi e questo sembra suggerire più un esito funereo che la salvezza. Il futuro dell'ultima parte (2025), in effetti, somiglia al presente con qualche lieve aggiornamento tecnologico. Si svolge in Australia, dove Zhang si è rifugiato col figlio per mettersi in salvo da affari sporchi andati a male che lo hanno compromesso. Lo rivediamo quindi invecchiato e adattatosi ad un'esistenza oziosa con altri vecchi come lui, fuori dai giochi. Jia Zhang-ke suggerisce la definitiva corruzione della sua ascesa e caduta nelle immagini fuggevoli dell'arsenale di pistole e armi che giacciono inutilizzate sul tavolo del suo soggiorno, nei colori freddi e asettici di un interno completamente anonimo. Altri gadget sono i tablet futuribili, unica

superficie di comunicazione di gente che non comunica più. La formazione di Dollar si è compiuta in quella terra dove, come in altre, tanti cinesi sono immigrati e non parla né comprende più la lingua materna tanto che per parlare con il padre deve ricorrere ad un'interprete. Se nell'infanzia Dollar era un'emanazione del padre Zhang, alle soglie della maggiore età il ragazzo appare, invece, un individuo senza radici, spaesato e incerto (1) ma che ha la volontà di staccarsi dal genitore. Puramente istintivo, cerca un amore compensativo nella sua insegnante di cinese (che ha più o meno l'età di sua madre), senza pensare ad una relazione effettiva, autonoma e duratura, con lei. *Al di là delle montagne* si conclude mostrandolo esitante, forse in procinto di ritornare a Fenyang dalla madre: il finale rimane aperto su questa eventualità che rimane fuori campo. Vediamo, invece, Tao, sobriamente invecchiata, che, in una bellissima e straziante sequenza, balla da sola ancora *Go West* dei Pet Shop Boys, davanti al fiume che sembra pietrificato, in una solitudine e desolazione assolute, ma con un'energia che, anche pateticamente e dolorosamente, continua a esistere.

(1) Un'immagine di spaesamento nel film è anche il personaggio che trasporta un'alabarda con un pennacchio rosso, che Jia Zhang-ke ha voluto inserire come allusione a «Wang Gong, il dio della guerra, significa non il dio dei combattenti ma il dio della lealtà, dell'equità, nei combattenti che hanno spirito cavalleresco. È molto importante nella tradizione cinese. [...] Ho avuto l'impressione di vedere un personaggio della tradizione che cammina senza sapere dove andare, il che mi

sembrava rappresentare la perdita dei valori tradizionali. Non hanno più la loro funzione nella società» (Cfr. *Entretien avec Jia Zhang-ke. Le temps devenait le centre de tout*, a cura di Michel Ciment e Hubert Niogret, «Positif» n. 658, dicembre 2015, pag. 30).

## RECENSIONE

di Eddie Bertozzi,  
tratto da [www.spietati.it](http://www.spietati.it)

C'è dello straordinario nell'opera di Jia Zhangke. C'è una coerenza etica e tematica, una compattezza complessa e fruttuosa dello sguardo, un'intuizione estetica che cerca sempre uno scarto. *Al di là delle montagne*, in questo senso, è assieme somma e superamento dei tasselli che hanno composto la filmografia del maggiore regista cinese vivente. Le argomentazioni da realismo sociale, la propensione per una creazione estetica di senso, la riflessione sui modi e generi del cinema, prendono qui le forme mutanti di un melò rallentato, multi-geografico e multi-temporale. Jia Zhangke ha raggiunto appieno la maturità e consapevolezza creativa per modellare un film formalmente perfetto: inquadrature in perenne stato di grazia senza mai risultare stucchevoli, piani sequenza necessari contro ogni autocompiacimento, formati che cambiano ad ogni segmento storico, inserti d'epoca, distorsioni cromatiche, elementi quasi onirici. Se forse già questo basterebbe a fare di *Al di là*

*delle montagne* un film degno di nota, ciò che ne consacra definitivamente il livello eccezionale è la riflessione che ci propone - una meditazione lancinante sul senso della Perdita: storica, culturale, affettiva. Chi siamo? Cosa significa essere cinesi? Questo è l'interrogativo che anima tutto il cinema di Jia Zhangke; un interrogativo sempre calato nel Tempo - tempo storico contestuale e esperienza del tempo, lo scorrere ingannevole della Storia. È infatti nel turbinio di una Storia che continua a sfuggire senza rimedio che i personaggi di *Al di là delle montagne* inseguono un futuro che è già ineluttabilmente nostalgico, sempre incatenati in un presente che li sconfigge quotidianamente. E così, quasi senza accorgersene, tutti perdono tutto: perdono l'età e perdono l'amore, perdono la salute e perdono la memoria, perdono la lingua e perdono il nome della propria madre. È così che il terzo tassello narrativo del film, anche se forse il meno compatto, è in fondo quello più coraggioso e innovativo, non tanto o non solo per le soluzioni narrative adottate (un padre che non ha mai imparato l'inglese, un figlio che ha dimenticato il cinese: Google Translate come unico mezzo di comunicazione), ma per il tipo di riflessione che queste mettono in campo - un salto notevole nella discussione critica dell'argomento principe, quello dell'identità cinese contemporanea. La rabbia incarnata dal giovane Dollar, cinese senza saperlo parlare, confuta l'idea predominante per cui la madre-Cina costuisce sempre e comunque la base identitaria comune, quella da cui si viene originati e a cui immancabilmente si deve tornare. Ma questa volontà di autodeterminazione oltre gli schemi imposti dalla tradizione è una ricerca di libertà che rende soli, che genera confusione. E così, in uno degli epiloghi più potenti degli ultimi anni, ecco arrivare una straziante, tormentata affermazione del grido mai sopito del sangue, cristallizzato in un sussurro - il nome della madre - consegnato alle onde in tempesta per attraversare i decenni e i continenti. Non è un cauto lieto fine né una mossa conservatrice volta a imporre nuovamente la centralità di una cultura originale castratrice. È più semplicemente, o più complessamente, una formidabile affermazione di umanesimo emotivo - perché oltre la Storia e la Cultura, la Politica e le Società; e nonostante tutto e tutti, quando ogni cosa va a perdersi nel nulla della Storia che passa; e nonostante quelle montagne che per sempre ci separeranno, ci sarà comunque un nucleo discreto d'amore che prima o poi sprigionerà la sua potenza. Allora dimenticheremo per un attimo il dolore e la stanchezza, ci riprenderemo i nostri anni e saremo felici di ballare soli sotto la neve.

