

# YANG FUDONG, LO STRANIERO E LA RICERCA DELLA VERITÀ POETICA

Marcella Beccaria

“Così, fra due lingue, il vostro elemento è il silenzio. A forza di dirsi in diversi modi, tutti altrettanto approssimativi, altrettanto banali, la cosa non si dice più”. Secondo Julia Kristeva il silenzio accompagna irrimediabilmente lo straniero che, separato dal proprio paese d'origine, è stretto, come in una morsa, tra due idiomi. Ma lo straniero, nell'accezione di Kristeva, abita in ogni essere umano, e l'incontro con l'altro da sé, o meglio l'enigma del proprio io, presenta le stesse difficoltà dell'incontro con una terra aliena.

Tre mesi di silenzio: una delle prime opere realizzate da Yang Fudong è una performance, nel corso della quale l'artista si è imposto di eliminare ogni comunicazione orale. Strenuo esercizio di autolimitazione, l'opera è nata dal desiderio di cimentarsi con altre forme d'arte ed è stata fatta nel 1993, mentre l'artista studiava pittura, tecnica che al tempo considerava prioritaria rispetto a ogni altra. “Sono stato zitto per tre mesi - ricorda - e per me è stata un'esperienza di crescita personale, oltre che artistica. In tre mesi si ha modo di costruire la propria personalità, la propria interiorità nei confronti di tutto quello che ogni giorno cambia, inclusi il modo di vedere e di sentire degli altri”<sup>2</sup>. Azione che è negazione, il titolo *Nage difang / Elsewhere (Altrove)* indica la ricerca di un luogo, una dimensione altra, una direzione per un percorso introspettivo. Se quest'opera può essere intesa quale premessa a quelle realizzate negli anni successivi, per l'artista il ritorno da questo viaggio simbolico implica una distanza, e un nuovo incontro, o scontro, con il reale.

Un sottile disagio esistenziale e la difficile relazione con la realtà contingente sono le condizioni che accomunano i protagonisti delle seguenti opere in pellicola, video e fotografia

di Yang Fudong. Uomini e donne di un'età compresa tra i venti e trent'anni, i personaggi indagati dall'occhio dell'artista appartengono a una generazione sulla quale pesa ancora la responsabilità di scegliere e definire il proprio futuro. Lo sfondo che contestualizza le loro azioni è la Cina, talvolta poeticamente trasfigurata dall'artista in un luogo senza tempo, altre volte riconoscibile come la Cina contemporanea, il nuovo gigante economico che è entrato nella cultura globale del consumismo. Nato a Pechino, Yang Fudong si è specializzato in pittura all'Accademia di Hangzhou, oggi riconosciuta come una delle migliori nel Paese per le tecnologie multimediali<sup>3</sup>. Da autodidatta, nel 1997 comincia a girare il suo primo film, *Mosheng tiantang / An Estranged Paradise (Un paradiso estraneo)*, che, dopo essersi trasferito nel 1998 a Shanghai, termina nel 2002<sup>4</sup>. Anche se non autobiografico, il film è legato alla vicenda personale dell'artista ed è ambientato ad Hangzhou, città dove ancora coesistono contemporaneità e tradizione. Luogo che nella cultura cinese è spesso detto “paradiso”, in riferimento alla ricchezza di scenari pittoreschi, per secoli Hangzhou è stata fonte di ispirazione per pittori e poeti<sup>5</sup>. Cieco di fronte a tanta bellezza, il protagonista del film trascorre le sue giornate nell'inazione, malgrado le attenzioni ricevute dalla promessa sposa e l'amicizia con altre giovani donne. Preoccupato per la costante fatica che lo affligge, l'uomo cerca di individuarne l'origine. Numerosi consultati con i medici dell'ospedale non gli forniscono aiuto, non diagnosticando alcuna malattia. Dal suo comportamento, emerge che il malessere è una noia paralizzante, una malinconia esistenziale che lo estrania e gli impedisce di intrattenere una vera relazione con l'esistenza quotidiana. Le sue inazioni sono in contrasto con l'agitazione di un altro uomo, inquadrato a tratti nel film

1. J. Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, 1988, trad. it. *Stranieri a se stessi*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano 1990, p. 20.

2. Yang Fudong in conversazione con l'autrice. La conversazione è iniziata a Torino, il 18 novembre 2004, ed è continuata in date diverse nel corso del 2005 a Parigi, Vienna (22 e 23 febbraio), Amsterdam (28 e 29 settembre) e poi a Rivoli, (dal 17 al 21 maggio), nei giorni precedenti la preparazione della mostra al Castello di Rivoli. Quando non altrimenti indicato, le citazioni dell'artista si riferiscono a tale dialogo continuativo. Nell'ordine, le traduzioni simultanee (cinese/italiano o inglese) sono state effettuate da Elena Pollachi, Beatrice Wang-Coslick, Wolfgang Popp, Stefania Rabaioli. Beatrice Wang-Coslick (Marian Goodman Gallery, New York) ha anche assistito nel corso dello scambio di corrispondenza relativa alla preparazione della mostra.

3. L'Accademia nazionale cinese d'arte (China National Academy of Art) già conosciuta come Accademia Zhejiang di belle arti (Zhejiang Academy of Fine Arts) è stata fondata come il primo istituto dedicato sia all'arte sia al design, ed è riconosciuta come una delle migliori del Paese. Nel maggio del 2001 è stato istituito un centro dedicato alle nuove tecnologie (New Media Center), in preparazione al Dipartimento di arti e nuovi media (New Media Arts Department), ufficialmente fondato nel giugno 2003.

4. La prima stesura della sceneggiatura, ultimata nel novembre 1996, è intitolata *Buxing Bei Moshengren Yanzhong / Unfortunately Predicted by Strangers (Sfortunatamente predetto da stranieri)*. Successivamente il titolo, giudicato dall'artista troppo pretenzioso, è diventato *Mosheng tiantang / An Estranged Paradise (Un paradiso estraneo)*, in omaggio alla città di Hangzhou. Dopo aver girato il film nel 1997, per motivi economici Yang Fudong ne ha sospeso la lavorazione sino al 2001, quando ha realizzato la post-produzione grazie al finanziamento ricevuto da Documenta, Kassel in seguito all'invito a partecipare all'undicesima edizione.

5. Due tra i più celebri poeti cinesi, Bai Juyi e Su Dongpo si sono più volte ispirati alla città e al suo lago. Anche

MB 001



Marco Polo, al tempo della sua visita alla fine del XIII secolo, rimase affascinato dalla città, indicata con l'appellativo di Quinsai (Kinsai). Impressionato dalla sua grandezza, dalle sue vie lastricate, dai canali e dagli oltre 12.000 ponti in pietra, sotto ai quali potevano passare anche grandi navi da carico, ne Il Milione (capitolo 148) la descrisse come "la più nobile città del mondo e la migliore" e le dedicò numerose pagine.

6. Un paradiso estraneo è stato girato su una pellicola scaduta da quattro anni che l'artista ha deciso comunque di usare. Anche se i toni sfumati di molte scene sono dovuti a tale particolare tecnico, l'artista ha perseguito

MOSHENG TIAN TANG / AN ESTRANGED PARADISE (UN PARADISO ESTRANEO), 1997-2002  
FOTOGRAMMA

mentre urla e si dimena. Forse non sono di mente, egli, al contrario del protagonista è però capace di manifestare la sua reazione, anche se di rabbia, nei confronti della vita.

Dominato da tempi lunghi, inquadrature di sapore pittorico - una lezione sui principi compositivi della pittura a china funge da prologo - il film è girato in bianco e nero, ed è caratterizzato da una fotografia che privilegia luci morbide, poi adottata dall'artista anche nei seguenti lavori su pellicola<sup>6</sup>. Analizzando la sua opera in retrospettiva, Yang Fudong cita l'influsso del cinema cinese degli anni Trenta e Quaranta, pellicole come *Malu Tianshi* (*Street Angel - Angelo della strada*), 1937, di Yan Muzhi, oppure *Xiao chen zhi chun* (*Spring*

*Time in a Small Town - Primavera in una piccola città*), 1948, di Fei Mu<sup>7</sup>.

Apparentemente, Un paradiso estraneo rivela anche interessanti punti di contatto con le atmosfere della Nouvelle Vague, ma lo stesso artista dichiara che si tratta di coincidenze indirette, dovute al ricordo di brevi spezzoni, se non addirittura a memorie di recensioni lette, riferite a film soltanto immaginati<sup>8</sup>. Espressione di una condizione umana che, in accezioni diverse - si pensi a Baudelaire, Flaubert, Svevo, Sartre, nella letteratura occidentale ha preso i nomi di *ennui*, *spleen*, noia, *Un paradiso estraneo* è un'analisi poetica della Cina contemporanea. "Quello che ho scritto nella sceneggiatura - dice Yang Fudong - è un po' il sentimento che mi sembrava di vedere

nelle persone che erano intorno a me nel periodo trascorso a Hangzhou. Erano le persone con cui avevo studiato e che, in procinto di finire gli studi, si trovavano a confronto con la vita reale, dovendo quindi decidere cosa fare, se lavorare tutta la vita o dedicarsi ad altro. All'improvviso, sembrava che di fronte alla realtà perdessero i grandi progetti che avevano prima". "Il protagonista Zheng ChunZi - continua ancora l'artista - rappresenta proprio questo aspetto che ho visto nei miei coetanei, questa incapacità di risolversi, di agire, di realizzare qualche cosa".

Le serie di fotografie *Bie danxin, hui haoo qilai de / Don't Worry, It Will Be Better...* (Non ti preoccupare, andrà meglio...) e *Di yi ge zhishi fenzi / The First Intellectual (Il primo intellettuale)*, entrambe del 2000, rappresentano due momenti successivi di tale tematica. Dalle atmosfere rarefatte di *Un Paradiso estraneo* il passaggio è brusco, ma è caratteristica costante di Yang Fudong la capacità di ricorrere a stili diversi, esaltando le peculiarità del medium impiegato. Entrambe le serie sono caratterizzate dalla diretta allusione al linguaggio della pubblicità. Nella prima, i protagonisti sono quattro giovani uomini e una donna, ripresi all'interno di un'abitazione contemporanea. Belli ed eleganti, sembrano incarnare l'agiatezza delle nuove classi medio-borghese che è protagonista dell'accelerazione economica cinese. Tuttavia, le parole inglesi che intitolano la serie, posizionate su sfondo rosso a complemento di ciascuna immagine, introducono un elemento dissidente. Espressione di un pensiero altrimenti celato dietro a modi e atteggiamenti sicuri, la frase dà voce a un senso di disagio, diventando un commento sul momento presente ritratto in ciascuna fotografia. In un'immagine della serie, dall'interno di un appartamento, il gruppo rivolge il proprio sguardo alla città. Intenzionalmente tagliate fuori dal campo dell'immagine, ma potenzialmente riflesse negli occhi dei giovani, si possono immaginare l'aggressiva verticalità dei nuovi grattacieli di Shanghai, la rumorosa cacofonia dei cantieri e l'attività intensa di una città in costante crescita. La difficile relazione con la città è anche il sottotesto del trittico *Il primo intellettuale*. Rappresentazione di un impiegato ferito, la serie descrive momenti diversi dell'azione di difesa di un uomo che, armato di un mattone, cerca di lanciarlo. Shanghai è sullo sfondo, non descritta ma presente, così come non visibile è l'aggressore contro il quale l'uomo

vorrebbe scagliarsi. "Il protagonista di quest'opera - dice l'artista - è un uomo che è stato assalito. Vorrebbe combattere, ma non c'è obiettivo da colpire". Perso nella stessa società che lo ha formato, l'uomo è ritratto da Yang Fudong in mezzo a una strada, solo e sconvolto.

"A Shanghai mi sento come uno straniero. È come se cercassi di agire in un contesto dove pressioni politiche potrebbero sbarrare la strada. Come tutti, anch'io sono un po' come quel "primo intellettuale": si vorrebbero raggiungere grandi obiettivi, ma alla fine non succede. In Cina, gli individui che hanno studiato sono molto ambiziosi e naturalmente esistono ostacoli che provengono sia dalla società che da se stessi. (...) ["Il primo intellettuale"] non sa se il problema nasce da lui stesso oppure dalla società che lo circonda."<sup>9</sup> Più volte, l'artista ha descritto la sua difficile relazione con la città nella quale ha scelto di vivere, esprimendo estraneità nei confronti del contesto urbano, osservando che il suo disagio sembra palpabile anche in molti altri concittadini. "La percezione della città - precisa a proposito di Shanghai - dipende da questa moltitudine di persone, ciascuna persa nel proprio sogno"<sup>10</sup>. Forse la città al mondo che è cresciuta più rapidamente nell'ultimo decennio, nel 1992, in un celebre discorso alla nazione, Shanghai è stata indicata da Deng Xiaoping quale laboratorio per lanciare la Cina nel nuovo millennio. Città aperta al consumismo, Shanghai è il luogo dove la Cina sta elaborando il proprio modello capitalistico, rispecchiato nella distesa di grattacieli futuribili che caratterizzano l'area di Pudong. Gli attuali nove milioni di abitanti sono destinati ad aumentare, così come è in crescita la classe media, la fascia impiegatizia che costituisce una porzione numericamente importante della forza lavoro urbana. Anche nel video *Chengshi zhi guang / City Light (Luci della città)*, 2000, Yang Fudong posa la sua attenzione su questa nuova classe sociale, eseguendone un ritratto improntato all'ironia surreale. Ritmato dal suono di una musica cinese tradizionale, il video ha come protagonisti due uomini in abiti da ufficio, l'uno clone dell'altro, o forse la stessa persona scissa in due. Ripresi sullo sfondo della città, di un appartamento, oppure di un ufficio situato in un grattacielo, i due camminano, mimano un inseguimento, si passano un ombrello, oppure danzano. Questa la loro giornata, probabilmente preceduta e seguita da altre identiche. Le loro azioni, a tratti prive

## The First Intellectual

MB 002



effetti analoghi negli altri film ad oggi girati in bianco e nero.

7. Si veda H. U. Obrist, Yang Fudong en conversation avec Hans Ulrich Obrist / Yang Fudong in Conversation with Hans Ulrich Obrist, in Camera, cat. a cura di / eds. H. U. Obrist, V. Rehberg, Musée d'Art moderne de la Ville du Paris, Parigi 2003, pp. 53-54, traduzione italiana dell'autrice.

8. "Rispetto alle influenze cinematografiche - dice Yang Fudong in conversazione con l'autrice - il cinema europeo che avevo visto fino ad allora era veramente pochissimo. Direi che quasi non lo conoscevo. Piuttosto, eventuali influenze possono essere ricondotte al cinema cinese. All'epoca era difficile vedere film non cinesi. In realtà, quando ho iniziato a girare, non ho neanche mai pensato chi dovessi studiare, a chi dovessi fare riferimento. Adesso, quando rivedo il film io stesso continuo ad avere delle impressioni contrastanti. A volte lo vedo e lo apprezzo, altre volte mi sembra di notarne soprattutto i problemi tecnici".

9. Cit. in H. U. Obrist, op. cit., p. 54, traduzione italiana dell'autrice.

DI YI GE ZHISHI FENZI / THE FIRST INTELLECTUAL (IL PRIMO INTELLETTUALE), 2000  
STAMPA CROMOGENICA

MB 003



10. Dichiarazione rilasciata da Yang Fudong in occasione della mostra presso The Moore Space, Miami, tenutasi dal 4 dicembre 2003. Testo pubblicato in inglese, traduzione italiana dell'autrice.

*BIE DANKIN, HUI HAO QILAI DE / DON'T WORRY, IT WILL BE BETTER... (NON TI PREOCCUPARE, ANDRÀ MEGLIO...), 2000*  
STAMPA CROMOGENICA

di logica, quasi comiche e sospese tra sogno e incubo, sembrano interpretare gli effetti psicologici che il contesto urbano ha sui suoi abitanti, la schizofrenia che affligge i singoli individui. Simbolicamente, alla fine del video, uno dei due prende la mira con una pistola. Montata con effetto di brusca giustapposizione, la scena successiva inquadra uno dei tanti rumorosi cantieri cittadini.

Il montaggio frammentato e la predilezione per l'uso di una narrativa non-lineare sono elementi ricorrenti nei film e nei video dell'artista. Tali scelte tecniche corrispondono alla sua intenzione di sviluppare opere aperte a diverse interpretazioni. Già in *Un paradiso estraneo* precedentemente discusso, Yang Fudong posiziona in sequenza la ripresa del protagonista che sta per tuffarsi e nuotare in un fiume, seguita dall'immagine dell'uomo che si allena

in piscina. Pensieri e sogni non sono distinguibili dalla realtà: il protagonista Zheng ChunZi si risveglia dal suo letargo e torna a nuotare all'aperto, oppure sta soltanto sognando di recuperare il coraggio perduto, preferendo invece la sicurezza della piscina? "Secondo me - osserva l'artista - non ci sono film finiti. Ho realizzato questo mio primo film esattamente come l'ho pensato. Il finale lascia aperte molte strade". Nel film *Houfang - hei, tian liang le / Backyard. Hey, Sun Is Rising! (Cortile. Ehi, il sole sorge!)*, 2001, quattro uomini in uniforme da Rivoluzione Culturale sembrano impegnati in esercitazioni militari, forse non dissimili da quelle viste dall'artista durante l'infanzia, a seguito del padre membro dell'esercito. Tuttavia, la concitazione dei gesti del gruppo non ha scopo riconoscibile e appare svuotata di significato. Gli uomini sembrano il retaggio di un'altra epoca, figure uscite da un fumetto ambientato nel passato. Ancora, nel video *Mi / Honey (Tesoro)*, 2001, attraverso un continuo cambio di abiti, la protagonista mette in scena molteplici identità, mentre alcuni uomini si riuniscono, giocano a carte e fumano, tramando una cospirazione mai descritta. Yang Fudong sembra citare sequenze di film polizieschi, oppure di serial televisivi e, come personaggi di un videogioco, i protagonisti di queste opere sono obbligati ad agire, ma sembrano privati della capacità di riflettere sulle proprie azioni. In alcune opere, Yang Fudong sfrutta le potenzialità del mezzo elettronico, moltiplicando l'uso del video in installazioni a più canali. In opere come *Jinwan de yueliang / Tonight Moon (La luna di questa notte)*, 2000 oppure *Su Xiaoxiao*, 2001, la saturazione dello spazio espositivo immerge gli spettatori in un'esperienza che è visiva, uditiva e pressoché tattile. Arrivando ad impiegare ventiquattro canali, ne *La luna di questa notte* l'artista ricrea l'ambiente di un giardino orientale, esasperando il contrasto tra la natura rigogliosa e la presenza di uomini in abiti da lavoro. Nelle opere citate, la presenza di più piani narrativi corrisponde all'intenzionale ricerca di molteplici significati, di un'ambiguità positiva tesa a stimolare diversi livelli d'interpretazione<sup>15</sup>.

Riflessioni aperte sulla Cina contemporanea, le opere di Yang Fudong pongono numerosi interrogativi, senza offrire la banale sicurezza delle risposte. "È come se la nuova generazione avesse perso i suoi ideali. Non intendo dare un giudizio a questo proposito, ma nel mio lavoro vado in cerca di quello che ne è rima-

12

MB 004



sto" ha affermato l'artista<sup>16</sup>. Come una grande saga epica, il progetto *Zhulin qi xian / Seven Intellectuals in Bamboo Forest (I sette intellettuali della foresta di bambù)*, si propone di indagare le ansie di tale generazione attraverso una serie di cinque film indipendenti<sup>17</sup>. "L'idea del progetto - dice l'artista - è nata tra il 2001 e il 2002. Volevo ambientare la mia storia nel mondo contemporaneo e volevo che i protagonisti fossero giovani. La mia intenzione era di dare espressione ai loro pensieri, ai loro sentimenti, cercare di capire le loro aspettative nei confronti del futuro". La prima parte, terminata nel 2003, si svolge sul monte Huang Shan (Montagna Gialla), luogo celebre della pittura cinese e oggi popolare meta turistica. Avvolta nella nebbia, la montagna descritta da Yang Fudong è un luogo misterioso, il cui paesaggio fatto di rocce, alberi, vedute e precipizi sembra oggetto di costante transizione, secondo un principio già presente nell'arte classica cinese. In forma non lineare, la pellicola descrive l'ascesa al monte di un gruppo di giovani, due ragazze e cinque uomini. Nella prima scena, in pose iconiche, i giovani sono nudi, seduti sulle rocce. La loro nudità, elemento che non appartiene

*HOUFANG - HEI, TIAN LIANG LE / BACKYARD. HEY, SUN IS RISING!*  
(CORTILE. EHI, IL SOLE SORGE!), 2001  
FOTOGRAMMA

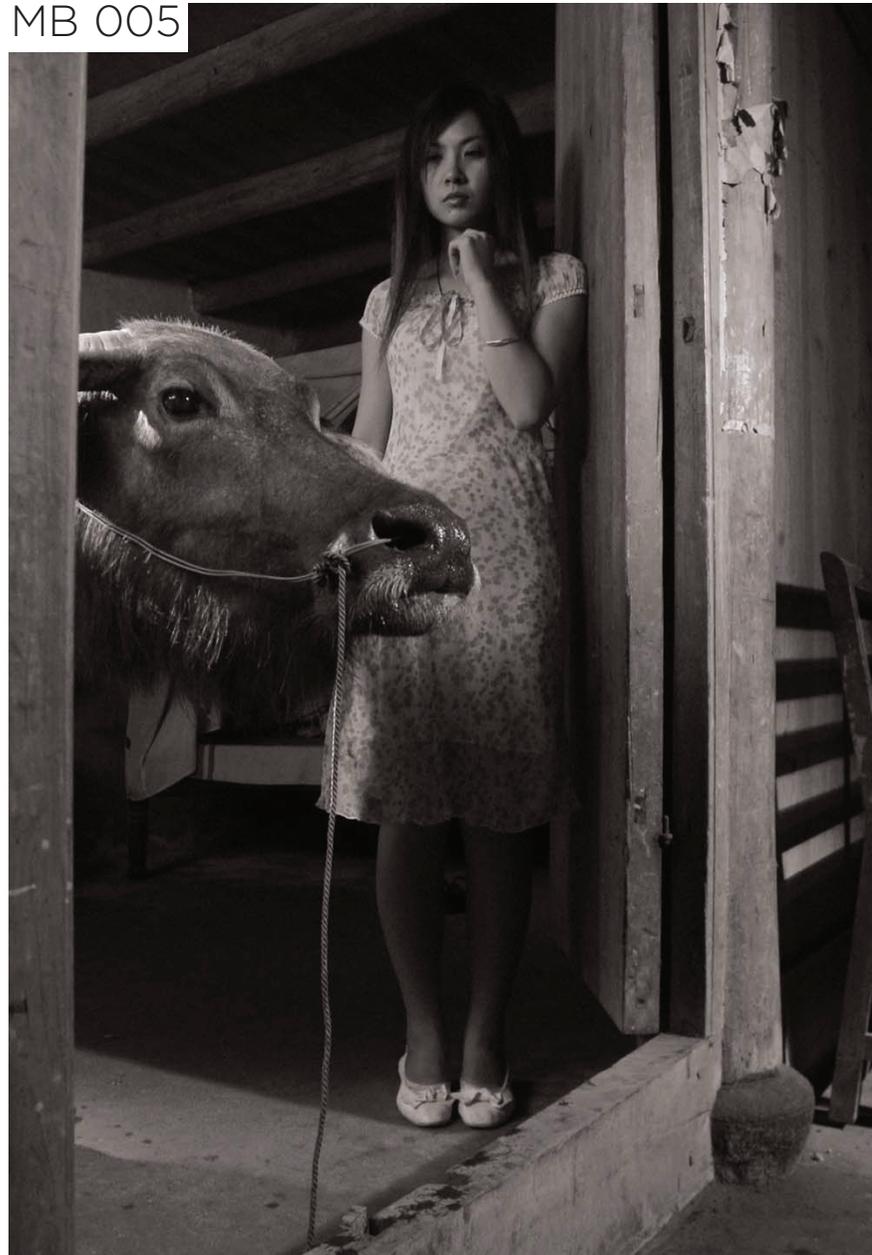
11. Secondo Hou Hanru, un'opposta tendenza sta invece facendosi strada in Cina: "Oggi, la società cinese con la sua lunga storia di materialismo, pragmatismo e rivoluzione tende a eliminare dal discorso pubblico e dalla cultura in generale tutte le complessità e molteplicità di significato. La superficialità, il significato univoco stanno rimpiazzando la profondità di pensiero. (...) L'autoriflessione, la complessità e il dubbio rischiano di diventare crimini politici". Hou Hanru, *A Naked City*. Curatorial Notes Around the 2000 Shanghai Biennale, in "Art AsiaPacific", n. 31, Sydney, inverno, 2001, p. 61. Testo pubblicato in inglese, traduzione italiana dell'autrice.

"Chinese society today, with its long history of materialism, pragmatism and revolution, tends to erase all complexity and multi-layered meaning in public discourse and in culture in general. The superficial, direct and one-dimensional are replacing depth of thought. (...) Self-reflection, twisted meaning, and doubt risk becoming political crimes." Hou Hanru, *A Naked City*. Curatorial Notes Around the 2000 Shanghai Biennale, in "Art AsiaPacific", n. 31, Sydney, winter, 2001; p. 61.

12. Cit. in S. du Bois, *Chinatussen twee generaties / Yang Fudong: China Between Two Generations*, in "Stedelijk Museum Bulletin", n. 4 - 5, Amsterdam, p. 82. Testo pubblicato in olandese e in inglese, traduzione italiana dell'autrice.

13. Al momento della stesura di questo saggio, Yang Fudong, dopo aver completato i primi due film, sta lavorando al terzo. L'artista prevede di girare la quarta e la quinta parte in momenti successivi.

MB 005



ZHULIN QI XIAN SAN / SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST, PART 3 (I SETTE INTELLETTUALI DELLA FORESTA DI BAMBÙ, PARTE 3), 2005-2006 (IN CORSO DI LAVORAZIONE)  
FOTOGRAMMA

alla tradizione pittorica cinese, può essere interpretata come un nuovo inizio, un momento di rinascita spirituale e di purificazione<sup>14</sup>. Ulteriori elementi nel film concorrono a sottolineare la ricerca di un distacco dalla realtà contingente: il bianco e nero sfumato delle immagini, gli abiti antiquati, l'assenza di scambi verbali.

Il film è caratterizzato da lenti movimenti di cinepresa. Scandito da rulli e fiati, l'accompagnamento musicale sottolinea la drammaticità di alcune inquadrature di paesaggio e gli intensi primi piani dei protagonisti. A tratti, ciascuno dei giovani diventa voce narrante. Poche e misurate parole, sospese tra ricordi appartenenti all'infanzia, inquietudini riguardo al presente e aspirazioni future corrispondono al flusso di pensieri di ciascuno. Intenzionalmente privo di specificità, il presente descritto da Yang Fudong è difficilmente collocabile a livello storico, ponendo invece l'accento sul valore universale del percorso di ricerca intrapreso dal gruppo. "Questo film - dice l'artista - è atemporale. I protagonisti indossano abiti anni Quaranta, non dissimili da quelli degli intellettuali francesi che ricordo di aver visto fotografati sulle copertine dei libri. Il linguaggio che usano è invece il cinese contemporaneo. Voglio lasciare una certa ambiguità, perché ogni epoca ha i suoi giovani". La vicenda cui fa diretto riferimento il titolo di Yang Fudong è sospesa tra storia e leggenda. Soggetto frequente dell'antica pittura cinese, la cosiddetta storia de *I sette saggi della foresta di bambù* veniva spesso commissionata per le sue valenze politiche, in quanto relativa a un gruppo di studiosi, artisti e poeti ribelli, che secondo la tradizione rifiutarono gli insegnamenti confuciani, in base ai quali l'impegno pubblico permetteva il raggiungimento della virtù<sup>15</sup>. Scegliendo di non appartenere all'élite dei burocrati, questo gruppo di uomini preferì condurre vita ritirata. Ritenendo che la saggezza consistesse nel vivere a proprio piacimento, trascorrevano le loro giornate dedicandosi all'arte della conversazione, alla poesia, alla musica, apprezzando i piaceri del cibo e del vino.

Dopo la gita alla Montagna Gialla, nella seconda parte del progetto, girata nel 2004, sempre in bianco e nero, la scena si sposta all'interno di un appartamento cittadino. Ancora una volta, il film inizia con un'immagine metaforica, un nuovo ingresso nel mondo da parte di due dei protagonisti che vengono ripresi

mentre si svegliano, con respiri affannati, da un lungo sonno. All'interno della casa, ciascuno prosegue la propria indagine introspettiva. Amore e sesso, simbolici riti di passaggio da un'età all'altra, sono componenti importanti del percorso. Alternati da momenti di silenzio, alcuni dialoghi ritmano il trascorrere delle giornate. "Nella terza parte - riferisce l'artista a proposito del film in lavorazione - il gruppo parte per la campagna. Il viaggio si compie con un carro trainato da un bue. In campagna i giovani fanno vita da contadini. Come succede nelle fattorie, coltivano la terra e si occupano degli animali, nei confronti dei quali sviluppano un sentimento. Nel tempo libero leggono; la loro giornata si alterna tra la lettura e le occupazioni tipiche della vita rurale. La vicenda include le storie d'amore che nascono e si svolgono in questo contesto". "La vita in campagna - continua Yang Fudong - offre ai protagonisti esperienze che non conoscevano. La crudeltà della campagna è diversa da quella della città. Ad esempio, il bue con il quale hanno arato la terra, invecchia. Secondo la logica della vita rurale, non avendo più forze per lavorare viene ucciso. Nel film, questa scena è un momento nodale. Loro malgrado, i protagonisti acquistano una nuova consapevolezza, una diversa visione del mondo". Nelle intenzioni dell'artista, nella quarta parte della serie de *I sette intellettuali* i giovani andranno a vivere su un'isola, per tornare infine in città. "Nell'immaginario comune - spiega Yang Fudong - l'isola corrisponde a un modello di vita utopica, ed è per questo che li voglio ambientare la quarta parte". Nel quinto film, che concluderà il progetto, avverrà il definitivo ritorno alla civiltà. "Il contesto - anticipa ancora l'artista - sarà una città, un luogo contemporaneo. L'atmosfera sarà positiva, in accordo con la vita libera e aperta che condurranno i protagonisti. Felici, i giovani non avranno alcuna memoria di quello che è successo prima, nel corso degli altri quattro film. La loro sarà una vita senza memoria, non ricorderanno niente delle esperienze fatte nei film precedenti"<sup>16</sup>.

Anche se in corso di lavorazione, l'insieme della pentalogia ideata da Yang Fudong si preannuncia come un cruciale momento di analisi sulla Cina odierna e sull'impatto che i radicali mutamenti in corso hanno sugli individui, sulla loro ricerca di un ruolo e di un'identità. "Lo facciamo per la Cina" ha affermato a proposito del lavoro svolto dalla generazione di artisti cinesi a cui appartiene<sup>17</sup>. Come altri

**14.** A questo proposito, è interessante notare che a differenza della tradizione occidentale il nudo non appartiene alla tradizione cinese e non ha un ruolo nella sua storia dell'arte. Secondo François Jullien il pensiero cinese classico privilegia l'idea di trasformazione e transizione da uno stadio all'altro, al contrario della tradizione della filosofia greca che privilegia la forma. Il nudo, in qualità di espressione tangibile della forma è pertanto assente dall'arte cinese, quanto dominante in quella greca e nella conseguente tradizione occidentale. Si vedano F. Jullien, *De l'essence ou du nu*, 2000, trad. it. Il nudo impossibile, Luca Sossella Editore, Roma 2004.

**15.** I saggi erano Ruan Ji, Ji Kang, Shan Tao, Liu Ling, Ruan Yan, Xiang Xiu, Wang Rong. Per uno studio sulla rappresentazione pittorica del tema dei sette saggi si veda ad esempio E. Johnston Laing, *Neo-Taoism and the "Seven Sages in the Bamboo Groove in Chinese Painting*, in "Artibus Asiae", Vol. XXXVI, n. 1-2, New York, 1974.

**16.** Le anticipazioni a proposito degli sviluppi della trama vanno intese come tali e possono essere soggette a variazioni a discrezione dell'artista.

**17.** J. Perlez, *Casting a Fresh Eye on China With Computer, Not Ink Brush*, in "The New York Times", New York, 3 dicembre 2003. Testo pubblicato in inglese, traduzione italiana dell'autrice.

**18.** Al contrario di quanto accade oggi, negli anni Ottanta e Novanta molti artisti, tra cui Cai Guoqiang, Chen Zhen, Gu Wenda, Huang Young Ping, si sono trasferiti in Occidente. Tra i numerosi saggi e articoli dedicati all'argomento, si vedano per esempio Hou Hanru, *Departure Lounge Art. Chinese Artists Abroad*, in "Art and AsiaPacific" (in seguito "Art AsiaPacific"), n. 2, Sydney 1994, pp. 36-41; M. Bertagna, *Artistes Chinois 1979-2003. De la marginalisation à la reconnaissance locale / Chinese Artists 1979-2003*, in "Artpress", n. 290, Parigi, maggio, pp. 19-24; Fei Dawei, *Voyage intérieur, à propos de l'art chinois à l'étranger*, in "Artpress", n. 290, Parigi, maggio, pp. 25-29.

**19.** L'opera è stata presentata in una versione provvisoria per la prima volta a Shanghai, in occasione della mostra *Glad to Meet You: Fan Mingzhen and Fan Mingzhu*, collettiva incentrata sul tema del doppio.

MB 006



artisti suoi coetanei, Yang Fudong ha scelto di vivere nel proprio Paese, beneficiando di una rinnovata apertura culturale e contribuendo con il loro lavoro alle trasformazioni in atto<sup>18</sup>. La coscienza di avere un ruolo da giocare è parte integrante della sua riflessione artistica. "Quello che un'artista cerca di fare - dice - è di lavorare su se stesso e quindi diligentemente, con attenzione, anche con fatica, affinché il suo lavoro possa avere qualche effetto. Secondo me, quello che accade oggi rispetto alla società è il grande cambiamento che si vede e si percepisce in varie forme. Questa trasformazione riguarda l'atteggiamento mentale delle persone, cambiamenti nel modo di pensare e nell'ideologia. Entrano in gioco numerosi fattori che in primo luogo concernono l'indebolimento dei valori tradizionali e anche di quanto semplicemente rappresenta la tradizione. In questo senso c'è una perdita. Al tempo stesso, il nuovo che si afferma, è tal-

CHENGSHI ZHI GUANG / CITY LIGHT (LUCI DELLA CITTÀ), 2000  
IMMAGINE DA VIDEO

volta una sorta di esistenza fine a se stessa, pressoché priva di significato. Quello che si perde è anche l'idea del vivere insieme, di un progredire collettivo per cercare di vivere in un modo migliore". Risulta chiaro che il forte contrasto tra dettagli contemporanei e sospensione atemporale, talvolta presenti in una stessa opera, può essere letto come un'interpretazione della Cina contemporanea, Paese che nel corso di dieci anni ha subito mutamenti che la cultura occidentale ha metabolizzato in cinquanta. In questo senso, in quanto ritratti della giovane generazione che si appresta a traghettare il Paese nel nuovo millennio, le opere di Yang Fudong sollevano anche importanti questioni riguardo al rapporto con la storia recente. "Molti giovani, intendo soprattutto la generazione successiva alla mia - dice - per prima cosa non tengono in alcuna considerazione il passato. Inoltre, non hanno neanche bisogno di dimenticarlo in quanto non lo conoscono".

In disaccordo con questo oblio, nelle opere di Yang Fudong sono presenti figure della tradizione ed elementi di saggezza popolare. È questo il caso di *Jiaer de shengkou* / *Jiaer's Livestock* (*Il bestiame di Jiaer*) e *Dengdai she de suxing* / *Waiting for the Snake to Wake Up* (*Aspettando il risveglio del serpente*), tra le sue più recenti video installazioni. Girato nel 2002, *Il bestiame di Jiaer* è stato montato dall'artista nella sua forma definitiva in occasione della mostra al Castello di Rivoli, dove è stato allestito in forma inedita<sup>19</sup>. L'installazione coinvolge due spazi comunicanti; all'interno di ciascuno viene proiettato un video. Contesto e personaggi dei due video sono identici: tra i lussureggianti campi di tè del sud della Cina, arriva un uomo di città, forse uno studioso in fuga. Stanco e disorientato, l'uomo è accompagnato soltanto da una pesante valigia; nel frattempo un raccogliitore di tè è al lavoro, così come un contadino e un suo compare un po' folle. Da un video all'altro ciò che cambia è invece l'intreccio della trama, che ha sviluppi diversi. Nel video proiettato nel primo spazio il contadino assale l'uomo di città, annessandolo nel ruscello dove si stava lavando. Con la complicità dell'altro contadino, seppellisce il corpo dell'uomo, ma un litigio tra i due provoca la morte di entrambi. Il raccogliitore di tè prende quindi possesso della valigia e del suo contenuto. Nel secondo video, all'opposto, i due contadini salvano l'uomo di città, scaldandolo e nutrendolo. Ingrato, l'uomo li uccide. La duplice narrazione messa in scena

MB 007



MB 010



da Yang Fudong affonda le sue radici in due racconti popolari cinesi. "La storia di due insetti e un passerotto è la fonte del primo video: una mantide insegue una cicala, ma non si accorge dell'uccellino, che a sua volta in agguato, è pronto a mangiarla. La morale - continua Yang Fudong - è che dietro è sempre in agguato qualcuno di più grosso. La fonte del secondo video è invece la storia di un contadino e di un serpente: d'inverno l'uomo trova l'animale pressoché assiderato dal freddo. Per ripararlo lo stringe a sé, sotto gli abiti e così lo salva. In cambio, una volta risvegliatosi, il serpente lo ringrazia con un morso letale".

In forme non dissimili, anche nella cultura occidentale, a partire da Esopo, sono presenti gli intrecci e il significato morale di entrambe le storie. "Ho messo in scena due versioni differenti di storie analoghe - dice Yang Fudong. Ci potrebbero essere tante altre versioni possibili. È un po' come quando si sale una strada e poi si aprono tante direzioni: a seconda della strada scelta, succederanno cose diverse. Un altro modo di interpretare l'opera è che una medesima realtà può avere due versioni. A scuola mi avevano insegnato che una stessa persona non può contemporaneamente entrare in due fiumi diversi, con un piede in un fiume e un piede nell'altro. Ciò significa che anche nella vita una soluzione esclude l'altra".

Può essere necessario vedere più volte ciascuna delle due versioni prima di percepire appieno il filo degli avvenimenti narrati, privi di dialoghi e cadenzati soltanto da rumori

ambientali e dall'improvviso urlo di uno dei due contadini. L'opera è installata in modo da sollecitare le aspettative del pubblico, provocando un lieve disorientamento dovuto innanzi tutto alla duplicazione dello spazio espositivo, apparentemente ripetuto in forme identiche. Ciascuna delle due sale, oltre alla proiezione, ospita infatti una teca con una valigia, analoga a quella ripresa nei video. A sua volta, ciascuna valigia contiene più monitor, che a ciclo continuo, trasmettono ulteriori immagini delle vicende narrate. Nelle due proiezioni, molte inquadrature sono simili, o addirittura le stesse, ma scegliere di seguire una delle due vicende esclude la possibilità di vedere l'altra. Infine, nei titoli di coda che chiudono entrambe le versioni, i quattro personaggi, ridendo, si scambiano alternativamente i ruoli della vittima e del fortunato possessore della valigia. Impossibile non porsi interrogativi riguardo alla sequenza e alla logica dei fatti osservati. Indagine sull'idea di narrativa, sulla frammentazione di molteplici piani di lettura, Il bestiame di Jiaer è una ricerca improntata sul valore positivo dell'ambiguità del significato.

Anche *Aspettando il risveglio del serpente*, 2005, mette in scena una compresenza di molteplici piani narrativi. L'installazione si articola in una doppia video proiezione circondata da otto schermi al plasma. Ideata per gli spazi del Castello di Rivoli, l'opera è la storia di un giovane soldato, probabilmente un disertore, e descrive alcuni momenti della sua lotta per la sopravvivenza. Un plasma trasmette sequenze dell'uomo bendato e legato in sella

JIAER DE SHENGLI / JIAER'S LIVESTOCK (IL BESTIAME DI JIAER),  
2002-2005  
IMMAGINI DA VIDEO

MB 008



MB 009



a un cavallo, trasportato contro la propria volontà, contemporaneamente a un altro schermo che reca la sua immagine mentre, alla disperata ricerca di acqua o cibo, tenta di rompere la superficie gelata di un lago. Ancora, il soldato cammina nella steppa, oppure speranzoso, scruta l'orizzonte aggrappato a un albero. In altre inquadrature il giovane osserva di nascosto un corteo funebre. Le immagini al centro della sala contrappongono una scena notturna e una diurna. Se da una parte l'uomo di notte si scalda al fuoco e si nutre di cacciagione, dall'altra, sfinito, il giovane è ripreso mentre si inginocchia e poi accascia sul ghiaccio. La sua pelle ha il colore livido della morte.

Insieme al soldato, l'altro grande protagonista dell'opera è il paesaggio, esaminato dall'artista con inquadrature di respiro cinematografico. Le immagini abbracciano la desolazione della steppa e convogliano il gelo del sole invernale, mentre la colonna musicale, scritta dal compositore Wang Wen Wei, scandisce l'emotività di alcuni momenti. Come spesso accade nelle opere di Yang Fudong, le azioni hanno lo stesso peso delle inazioni, perché è nei momenti di apparente stasi che è più intenso l'approfondimento psicologico del personaggio.

Ancora una volta, fondamentale è la dimensione temporale che attraverso dettagli della vicenda, montaggio e tipologia di installazione l'artista ha sviluppato per l'opera. Difficile definire l'esatto contesto storico nel quale si svolge la storia. L'impressione è quella di una sorta di presente storico, un tempo apparte-

nente a un racconto già sentito, ma destinato a ripetersi secondo una ciclicità ineluttabile. Straniero in una terra ostile, il soldato non articola alcuna parola né suono: come nella prima performance di Yang Fudong l'unica dimensione verbale possibile è quella del silenzio. Nella sua alternanza di ottimismo e tragicità l'odissea del soldato è degna di un grande romanzo, ma risulta evidente che l'artista non pone l'accento su un esito specifico, positivo o negativo della vicenda. Piuttosto, in questa, come nella maggior parte delle opere precedentemente discusse, Yang Fudong esprime il suo metodo di ricerca di una verità poetica che attraverso la negazione della logica e privilegiando invece l'estraneazione e la distanza trasmette la complessità della sua relazione con il mondo reale.