



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della
musica**

Corso di laurea Triennale in
Discipline delle Arti, della Musica e dello
Spettacolo

Tesi di Laurea Triennale

**La Cina di Joris Ivens in *Io e il vento*
Joris Ivens' *A Tale of the Wind*: a portray of China**

Relatrice

Prof.ssa Polato Farah.

Laureanda: Xu Beijia

Matricola: 1229741

Anno Accademico 2023-2024

Indice

Introduzione	1
Capitolo 1. Introduzione a Joris Ivens.....	6
Capitolo 2. <i>Io e il vento</i>	10
2.1. Progetto, produzione, circolazione.....	10
2.2. La narrazione.....	14
2.3. Estetica del film.....	18
Capitolo 3. Figure mitiche, attribuzioni simboliche e iconografie nel film	21
3.1. La metafora del vento.....	22
3.2. Mitologia cinese antica.....	23
3.3. La figura del poeta Li Bai.....	29
Capitolo 4. <i>Io e il vento</i> e la rappresentazione del contesto socio-politico dell'epoca.....	32
Capitolo 5. <i>Io e il vento</i> in prospettiva eco-critica.....	39
Scheda di <i>Io e il vento</i>	44
Filmografia di Joris Ivens.....	44
Bibliografia.....	45

Introduzione

Joris Ivens è un regista di documentari noto a livello mondiale, uno dei pionieri in questo campo. Ha girato in tutto il mondo, guadagnandosi il soprannome di “l’olandese volante”. La maggioranza delle sue opere tratta della lotta e della vita della classe operaia e dei popoli del Terzo Mondo contro l’oppressione guardando agli ideali del comunismo come a un orizzonte di riscatto.

Le ragioni principali per cui ho scelto analizzare il documentario *Une Histoire de Vent (Io e il vento, 1988)* come oggetto della mia ricerca sono due: la prima è la figura di Ivens stesso, per la relazione straordinaria con la Cina. I suoi documentari girati in Cina sono diventati risorse preziose riguardo alla vita quotidiana del popolo; allo stesso tempo, Ivens è anche un poeta del cinema per l’uso delle immagini e del linguaggio, come già in *De Brug (Il ponte, 1928)* e *Regen (Pioggia, 1929)*, nei primi anni di attività, o, nella piena maturità, come nel film qui in oggetto, *Io e il vento*, ricco di sfumature orientali e della passione che caratterizza Ivens.

La seconda ragione è il mio interesse per l’estetica cinematografica di questo documentario e per i riferimenti alla cultura cinese – opere, autori, figure mitiche – comprese le valenze simboliche di volta in volta elaborate.

L’opera è girata con un linguaggio innovativo e poetico. La macchina da presa di Ivens si concentra sulle persone comuni,

registrando con il suo sguardo le condizioni e i modi di vita della gente di quell'epoca.

Lo scopo di questa ricerca è aggiungere un contributo allo studio di *Io e il vento*. Infatti, nonostante esistano una letteratura e indagini sul cineasta, gli approfondimenti su questo specifico documentario sono ancora limitati; in particolare, in ambito occidentale non ci sono letture dettagliate dei simboli culturali cinesi presenti nel film. Attraverso l'analisi svolta su diversi piani – come i temi, il linguaggio audiovisivo, lo stile estetico e i simboli cinematografici – cercherò di comprendere come Ivens utilizzi il medium cinematografico per documentare eventi storici, catturare la vita del popolo cinese ed elaborare messaggi sociali e politici. In questo modo, si potrà mettere meglio a fuoco il legame tra Ivens e la Cina, nonché evidenziare l'influenza e l'importanza del regista in una prospettiva transnazionale.

Tra i testi di riferimento, la biografia intitolata *Gevaarlijk Ieven. Een biografie van Joris Ivens*¹, pubblicata nel 1995 dallo scrittore olandese Hans Schoots, che mostra il legame tra i film, la vita e la visione del mondo di Ivens. Il testo documenta anche la militanza dell'artista, impegnato socialmente nel contesto della storia del documentario cinematografico. Un altro apporto è dato da Thomas Waugh che, in *The Conscience of Cinema*

¹ H. Schoots, *Living Dangerously: A Biography of Joris Ivens*, traduzione di H. Sun, Pechino, New Star Press, 2018.

(2016)², si concentra sull'esplorazione del cinema d'avanguardia di Ivens durante il periodo del cinema muto, dal 1926 al 1929. Strumento utile è anche il sito web www.ivals.nl che raccoglie una serie di risorse testuali e video, documentando le ricerche successive nell'arte cinematografica: la rivista *The Ivens Magazine*, ad esempio, presenta analisi specifiche dei film, studi sulla tecnica di ripresa e sull'impresa della sua famiglia, CAPI, e altro ancora. *Ji Lu Dian Ying Da Shi Yi Wen Si Yan Jiu* (2010)³ è invece la prima monografia cinese, condotta sull'intera carriera del regista.

L'analisi proposta di seguito è stata condotta lavorando sia sugli studi riguardanti la vita e le opere cinematografiche di Joris Ivens sia sulla cultura cinese a cui i documentari fanno riferimento, utilizzando un approccio critico ai materiali adottati come supporto teorico. Per quanto riguarda il cinema documentario, tra i titoli consultati, citiamo qui, a titolo di esempio, *Introduction to Documentary* (2017)⁴ di Bill Nichols.

Funzionali all'analisi sono stati anche gli studi di teoria della semiotica cinematografica tra cui *Cours de linguistique générale* (1916)⁵ di Ferdinand de Saussure e *Éléments de sémiologie* (1964)⁶ di Roland Barthes, oltre ai lavori di Christian Metz, tra

² T. Waugh, *The Conscience of Cinema*, [s. l.], Amsterdam University Press, 2016.

³ X. Nie, *Studio sul Maestro del Cinema Documentario Joris Ivens*, Shanghai, Shanghai Century Publishing, 2010.

⁴ B. Nichols, *Introduction To Documentary*, Indiana, Indiana University Press, 2017.

⁵ C. Bally (a cura di), *Course in general linguistics*, traduzione di Q.Cen, Pechino, The Commercial Press, 1999.

⁶ R. Barthes, *Elements of Semiology*, traduzione di Y.Li, Pechino, China Renmin

cui *Essai sur la signification au cinéma* (1968)⁷.

Sul versante dei riferimenti alla cultura cinese, fondamentale è stato il libro di K. Yuan *Zhong Guo Shen Hua Chuan Shuo* (1984)⁸ per spiegare i miti inseriti nel film.

L'elaborato si articola in tre parti. Nella prima parte vengono presentati aspetti relativi al progetto, alla realizzazione e circolazione del film e una prima analisi svolta a partire dal contenuto narrativo, quindi si passa al processo creativo e all'estetica cinematografica; nella seconda parte si affronta l'uso e l'interpretazione dei simboli culturali, in un'ottica dinamica: ad esempio, è integrando la vita di Ivens e le sue aspirazioni personali che viene fornita un'interpretazione dell'elemento "vento". Al riguardo, possiamo già affermare come l'utilizzo di antiche leggende e poesie cinesi, insieme all'interesse per il contesto politico dell'epoca, rifletta l'amore e l'ambizione di Ivens per il cinema, i suoi sentimenti verso la Cina e le sue posizioni politiche personali. Cercherò in questa sezione di analizzare il film anche dal punto di vista dell'eco-critica, fenomeno relativamente recente nei film studies che tuttavia fornisce una interessante prospettiva interpretativa; infine si affronterà l'indissolubile legame tra Ivens e la Cina nella rappresentazione di una cultura straniera da uno sguardo

University Press, 2008.

⁷ C. Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, traduzione di S.Liu, Taiwan, Yuan Liou Publishing, 1996.

⁸ K. Yuan, *Leggende e miti cinesi*, Pechino, Zhong Guo Min Jian Wen Yi Publishing, 1984.

straniero.

Capitolo 1. Introduzione a Joris Ivens

Nella storia del cinema mondiale, Joris Ivens ha una posizione molto importante: insieme a Robert Flaherty, Dziga Vertov e John Grierson è considerato uno dei padri del documentario.

Ivens nasce nel 1898 a Nimega, una città olandese artisticamente fervente⁹. Il nonno di Ivens ha lavorato come un fotografo, mentre il padre gestiva un negozio di attrezzature fotografiche¹⁰. Ivens quindi cresce in un ambiente favorevole alla sua successiva carriera professionale, come se dalla nascita fosse stato destinato a una connessione inevitabile con la macchina fotografica. Grazie a questo contesto familiare, fin da giovane sviluppa un forte interesse per la fotografia: nel 1912, con l'aiuto della sua famiglia, realizza la sua prima opera cinematografica *De Wigwam (La Freccia infuocata, 1912)*¹¹. Dopo la prima guerra mondiale, Ivens si iscrive alla Scuola Superiore di Economia di Rotterdam; contemporaneamente aiuta il padre a gestire il negozio¹². Dopo essersi diplomato nel 1922, Ivens entra nel Politecnico di Charlottenburg di Berlino e studia fotochimica e tecnica fotografica¹³. Berlino, città in cui gli influssi politici si riflettono nei movimenti culturali, ha influenzato molto Ivens. L'esperienza lavorativa in una fabbrica in Germania gli fa toccare con mano il significato di essere un

⁹ H. Schoots, *Living Dangerously: A Biography Of Joris Ivens*, Beijing, New Star Press, 2018, p. 8.

¹⁰ *Ivi*, p. 9.

¹¹ *Ivi*, p. 14.

¹² *Ivi*, p. 16.

¹³ *Ivi*, p. 19.

operaio. Durante il suo periodo di studio a Berlino, si interessa al cinema di avanguardia tedesca influenzato dal socialismo. Nel 1926, Ivens rientra in Olanda per dare aiuto al padre. Qui nel 1927 fonda con degli amici il cineclub olandese Amsterdam Filmliga; nel maggio dello stesso anno pubblicano il primo manifesto¹⁴. Nei film proiettati del cineclub, la ricerca sperimentale occupa una parte considerevole. Ivens ha così l'opportunità di conoscere il documentario di Robert Flaherty, *Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic* (*Nanuk l'Esquimese*, 1922), che l'ha molto ispirato.

La prima fase di Ivens ha un si concentra sullo studio tecnico della macchina fotografica: i filmati sono sperimentali, come, per esempio il cortometraggio *Zeedijk Filmstudie* (*Filmstudy Zeedijk*, 1927) che documenta dettagliatamente l'atteggiamento di un ubriaco¹⁵; nel 1928 Ivens realizza un documentario di dieci minuti il *Il Ponte* (1928); in questo corto, che mostra un ponte mobile sopra il fiume Mosa della città Rotterdam¹⁶, esplora le dinamiche del linguaggio cinematografico facendo uso di un montaggio drammatico e con un interesse rivolto alla relazione tra il movimento dell'oggetto e la fotocamera, e l'influenza di questa relazione sulla percezione dello spettatore. Nello stesso anno, finisce un altro cortometraggio, *Pioggia* (1929), girato in tre mesi ad Amsterdam, che ottiene una valutazione alta

¹⁴ *Ivi*, p. 36.

¹⁵ *Ivi*, p. 39.

¹⁶ *Ivi*, p. 43.

dall'industria cinematografica. Il film è composto da immagini ritmiche e poetiche¹⁷; successivamente Ivens si reca in Unione Sovietica dove, con l'aiuto del regista Pudovkin, riprende un giovane comunista russo che lavora in una fabbrica: nasce così *Komsomol (Il canto dei eroi, 1932)*¹⁸; dopo l'Unione Sovietica, nel 1933, va in Belgio per registrare un documentario della tematica simile: in quel momento era infatti in corso uno sciopero dei minatori di carbone. Nonostante le persecuzioni dell'autorità, Ivens realizza il documentario *Borinage (Borinage, 1933)* che mostra le condizioni tragici dei minatori e le loro lotta e solidarietà¹⁹. Nel 1937 Ivens riprende la guerra civile spagnola in *The Spanish Earth (Terra di Spagna, 1937)*²⁰; lo stesso anno il film è presentato in anteprima a Hollywood e diventa opera di riferimento per i documentari sonori di guerra nel XX secolo.

Il lavoro di Ivens ha un rapporto stretto con l'ideale della costruzione socialista: in *The 400 Hundred Million (I 400 milioni, 1938)*²¹, documenta la resistenza del popolo cinese contro l'aggressione giapponese. Al centro dei suoi lavori ci sono la rivoluzione sociale e la vita politica del popolo. Tra il 1940 e il 1945, Ivens è negli Stati Uniti dove continua a realizzare documentari e dove insegna in un'università

¹⁷ *Ivi*, p. 56.

¹⁸ *Ivi*, p. 83.

¹⁹ *Ivi*, p. 95.

²⁰ *Ivi*, p. 128.

²¹ *Ivi*, p. 158.

americana. Nel 1946, realizza clandestinamente *Indonesia Calling* (*L'Indonesia chiama*, 1946) sull'indipendenza appena ottenuta dal paese²². Visto il diniego del permesso del governo olandese all'opera, Ivens accusa il governo di agire in contrasto con la tradizione democratica oltre che con le sue convinzioni personali. Dopo decenni di esilio all'estero, a Ivens viene infine concessa la possibilità di tornare nella sua terra natale, l'Olanda. Nel 1988 completa la sua ultima opera semi-autobiografica, *Io e il vento*. Nel 1989 il Festival del Cinema di Venezia conferisce al regista novantenne il premio alla carriera. Ivens ha realizzato film anche in molti altri paesi, ad esempio Italia, Francia, Cuba, Cile, Vietnam, Australia... La cinepresa diventa la sua "arma", sempre a difesa della rivoluzione da promuovere con i suoi documentari. Ivens è come quel vento, da lui inseguito con passo incessante: registra le memorie che non dovrebbero essere dimenticate; i suoi lavori, "trasportati" in tutto il mondo, offrono alle persone la possibilità di guardare il mondo da un altro sguardo.

²² *Ivi*, p. 217.

Capitolo 2. *Io e il vento*

2.1. Progetto, produzione, circolazione

La gestazione del progetto di *Io e il vento* è lunga e risale ai primi anni 80 quando il regista si rivolge ai sinologi cinesi e francesi per raccogliere i materiali necessari. La concezione originale è ispirata alla partecipazione di Ivens al film di finzione di Juliet Berto, *Havre* (*Havre*, 1986), in cui interpreta un anziano medico, personaggio che ottiene un grande riscontro. Durante le riprese di *Havre*, Ivens conosce la sceneggiatrice Elisabeth D. cui mostra una prima stesura di *Io e il vento*, redatta insieme a cui Loridan; Elisabeth suggerisce di aggiungere elementi finzionali, dando così inizio a un intenso confronto tra i tre che si rinnoverà in successive discussioni, in relazione al progetto.

In una prima fase il film, dal titolo provvisorio *Il Vento*, doveva articolarsi in due parti: una gestita da Ivens, avrebbe coinvolto una troupe cinese nella realizzazione del processo di inseguimento del vento, esplorando la storia e la cultura cinesi; l'altra parte, sotto la direzione di Loridan, avrebbe coinvolto una troupe francese per documentare questa avventura. Le riprese in Cina, pianificate per l'aprile 1984, sono rimandate alla primavera dell'anno successivo quando vengono effettuate le prime riprese nel deserto di Taklamakan.

Per quanto riguarda il finanziamento, la Cina fornisce una parte dei costi, inclusi i servizi locali, le spese di viaggio e di permanenza; il resto è sponsorizzato dalla Fondazione del Cinema Francese (CNC) che permette al progetto un consistente avanzamento. La casa di produzione olandese La Sept vi investe circa 330.000 fiorini olandesi. Nel 1985, il Nederlands Film Festival di Utrecht assegna a Ivens il premio Gouden Kalf, consegnato personalmente da Elco Brinkman, Ministro degli affari sociali, della salute e della cultura dei Paesi Bassi, in rappresentanza del governo olandese. Il riconoscimento è una sorta di ammenda rispetto ai quarantennali trattamenti penalizzanti e persecutori perpetrati nei confronti di questo grande regista cinematografico. La Fondazione Olandese per il Cinema si impegna quindi a finanziare la produzione con una sovvenzione di 300.000 fiorini. Anche la NOS-Televisione Olandese promette di contribuire con una somma equivalente. Ivens e Loridan volano quindi a Pechino per formare la troupe tecnica per iniziare le riprese. Avrebbero dovuto rientrare a Parigi la settimana precedente al Natale ma la mattina della partenza Ivens è improvvisamente colpito da una grave polmonite. La situazione è così critica che il personale medico è costretto a sterilizzare la stanza ed eseguire l'intervento chirurgico sul posto. Grazie all'assistenza dell'ambasciata olandese in Cina, Ivens fa ritorno in Francia dove continua a ricevere assistenza medica. Dopo un certo periodo, Loridan

torna da sola in Cina per riunirsi al team tecnico e continuare le riprese. Non ancora del tutto ristabilito, anche Ivens, nel gennaio del 1986, torna al lavoro a Pechino. Visita la Cina diverse volte fino a quando, per il peggioramento delle condizioni di salute, non è costretto a rimanere a Parigi e a lasciare a Loridan il compito di girare in loco.

Il 21 febbraio 1988, la Fondazione Danielle Mitterrand organizza presso l'ambasciata olandese nell'Avenue des Champs-Élysées l'anteprima, con la partecipazione personale di Madame Mitterrand. Il 26 gennaio 1989 il film è proiettato al teatro Luxor nei Paesi Bassi, aprendo così la 18ª edizione del Festival del Cinema di Rotterdam. Successivamente, Ivens è invitato a tenere proiezioni in diversi paesi. La reazione è contrastante: sebbene i critici siano molto favorevoli, il pubblico mostra scarso interesse e il film è ritirato dalle sale mediamente dopo solo una o due settimane di proiezione.

Sebbene l'opera abbia ricevuto recensioni positive nei film festival internazionali, Ivens stesso non è soddisfatto del box office del film, il cui andamento è evidente nella breve programmazione a Parigi.

La risposta dei pubblici occidentali al film di Ivens porta a riflettere sul fenomeno di cultural discount.

Il concetto di cultural discount è stato introdotto dallo studioso Hillman Eggbert ed evidenzia come, quando le persone consumano prodotti culturali, tendano a preferire una

similitudine con il proprio sfondo culturale. Quando c'è una distanza culturale tra il luogo di produzione e quello di distribuzione di un prodotto, questo impatta in termini di valore culturale riducendo l'accettabilità del prodotto tra il pubblico. Il cinema, da tempo considerato un importante veicolo per lo scambio interculturale, non è esente dalle dinamiche del cultural discount.

Le cause profonde di questo fenomeno risiederebbero nelle differenze strutturali tra le culture, veicolate attraverso specifici elementi e simboli culturali. Quindi, i film radicati nella cultura locale hanno un maggiore richiamo nel mercato domestico. Diversamente, quando vengono esportati all'estero, la diversa cultura tende a ridurre il grado di soddisfazione percepito dal pubblico straniero, determinando anche una riduzione del valore potenziale del film. Nella gestione di tali opere, il produttore deve avere familiarità con la cultura cui il documentario si rivolge, per far superare le resistenze dei contesti culturali ed eventuali pregiudizi, preconcetti.

Io e il vento appartiene alla categoria di documentari realizzati che introducono figure, eventi e usanze estranee al pubblico prioritario di destinazione.

Nell'attuale panorama politico ed economico mondiale, i paesi sviluppati occidentali occupano una posizione dominante rispetto alla cultura orientale e sono prevalentemente più protesi a un consumo culturale interno. Il pubblico cinese – e dell'area

asiatica – è interessato all'Occidente e desideroso di comprendere la sua cultura, pertanto propenso ad accettare i film occidentali.

Nei film alcune immagini e riferimenti possono caricarsi di un valore simbolico e essere così vettori significati cruciali per la comprensione dell'opera. la loro identificazione è pertanto fondamentale nella comunicazione interculturale.

2.2. La narrazione

Quest'uomo anziano è il protagonista della storia. È nato alla fine del secolo scorso in un paese il cui popolo si è dedicato incessantemente alla lotta contro il mare e il grande vento. Con una cinepresa in mano, ha attraversato le vicissitudini del XX secolo, rimanendo sempre nel bel mezzo delle tempeste della storia. Adesso ha 90 anni, e questo anziano artista cinematografico si appresta a intraprendere un viaggio in Cina per realizzare un audace progetto: trasformare il vento invisibile in un film.

Così troviamo scritto nelle didascalie iniziali di *Io e il vento*: il film si apre con un paesaggio tipico dei Paesi Bassi, la terra dove Ivens nasce, il bambino che fa volare l'aereo è lui stesso. Nelle scene successive, lo vediamo seduto su una sedia su una duna, in attesa. Gli operatori mettono i microfoni sulla duna, pronti a registrare l'audio quando il vento soffia. Segue una serie di scene evocative di miti, ad esempio la storia di Hou Yi che spara ai nove soli; in un parco Ivens incontra Sun Wukong,

che lo segue e lo trasporta nello spazio cosmico del film di Méliès, dove vede il poeta antico Li Bai che beve e scrive poesie, e la figura mitica di Chang'e che balla. La scena si sposta su un grande palco dove vengono messe in scena le varie componenti sociali e persone della Cina moderna. In seguito ci viene mostrato Ivens che trova, chiusa in una scatola, una maschera rappresentante il vento in una grotta nel nord-ovest. Con la troupe, Ivens si arrampicano faticosamente, portando con sé l'attrezzatura, sul Monte Huangshan solo per aspettare il vento sulla cima della montagna. Ci si sposta al Museo dell'Esercito di terracotta dove Ivens negozia con il personale dell'istituzione per poter effettuare delle riprese dei famosi Guerrieri di terracotta; dato l'esito negativo, decide quindi di acquistarne delle copie per poter continuare girare. Infine, la macchina da presa si ferma nel mezzo del deserto: la maschera totemica del vento è appesa a un palo mentre una strega compie rituali per invocare il vento che alla fine arriva e Ivens cammina incontro al vento con soddisfazione.

Il film non presenta dunque una trama o una struttura narrativa evidente; fondamentalmente, ci sono due linee narrative principali: una segue Ivens che cerca di inseguire il "vento", mentre l'altra segue la troupe di Loridan che filma Ivens alla ricerca del vento. Sono presenti inoltre elementi che fanno riferimento alla dimensione del sogno e all'occultismo.

Il film permette anche una riflessione d'insieme su una carriera

cinematografica di oltre 60 anni e sulla dedizione alla creazione artistica costantemente dimostrata dall'autore. In questa opera, Ivens ritorna allo stile surreale, che aveva caratterizzato opere precedenti, situandosi tra finzione e realtà. Come si è avuto modo di evidenziare nelle pagine precedenti, oltre a un aspetto documentario, troviamo rinvii al mondo del teatro, esibizioni sceniche, ricordi e sogni, creando uno stile in cui si inseriscono anche elementi dell'assurdo e del fantastico. Lo stile è quello che oggi definiremmo del documentario poetico, in quanto rompe convenzioni come quella della continuità spazio-temporale atta a garantire l'attendibilità della ripresa. La modalità poetica non si propone di "trasmettere" informazioni in modo diretto, né di interpretare concetti o posizioni specifici; piuttosto, enfatizza l'emozione e la sensazione. Allontanando la forma documentaristica dall'idea della riproduzione della realtà materiale, Ivens valorizza la dimensione della rappresentazione servendosi di un un grande palcoscenico dove dispone una varietà di scenari diversi, funzionali, per l'appunto, a rappresentare di volta in volta la "realtà" in oggetto.

Ivens utilizza anche la tecnica del montaggio di attrazione, in cui inserisce numerosi elementi propri della cultura cinese. Il montaggio di attrazione fa riferimento alla teorizzazione di Sergei M. Eisenstein per la quale l'obiettivo è utilizzare tutti i mezzi che possono illustrare idee e suscitare una risonanza emotiva negli spettatori. Il montaggio di attrazione utilizza

elementi visivi e forme che si allontanano dagli stilemi di verosimiglianza e narrazione consuete, creando testi cinematografici visivi che possano esprimere le idee e le concezioni dell'autore. Ivens "monta" dunque una varietà di scenari diversi su un grande palcoscenico per rappresentare la realtà.

Di seguito, introduciamo la scansione delle sequenze con l'indicazione dei personaggi:

Sequenza 1: Sun Wukong, personaggio della mitologia cinese di cui si parlerà più avanti, compare sul palcoscenico. È in un parco dove c'è un anziano che pratica il Tai Chi. Sun lo prende in giro e getta una buccia di banana che fa scivolare l'anziano. Vediamo Ivens che vuole aiutarlo a rialzarsi mentre Sun si muove avanti e indietro intorno a loro.

Sequenza 2: Sun appare in scena nel grande palcoscenico del panorama sociale. Un uomo sta tenendo un discorso sul palco; Sun va a staccare la spina del microfono, così il discorso è interrotto.

Sequenza 3: Dopo il fallimento della negoziazione di Ivens con i dirigenti del museo per ottenere l'autorizzazione a utilizzare il famoso esercito di terracotta²³ (figg.1-2) Sun compare di nuovo nelle file di guerrieri di terracotta finti acquistati in sostituzione.

²³ L'esercito di terracotta o Armata di terracotta è un insieme di statue collocato nel mausoleo del primo imperatore Qin, che si trova nei pressi del capoluogo di Xi'an, provincia di Shanxi. È parte della tomba dell'imperatore Qin Shi Huang della dinastia Qin, unico per l'imponenza della scala (a grandezza d'uomo) e per l'eccellente conservazione. Rinvenuto alla metà degli anni Settanta, dal 1987, l'intero sito del mausoleo è inserito nell'elenco dei Patrimoni dell'umanità dell'UNESCO.



fig. 1



fig. 2

2.3. Estetica del film

Dal punto di vista della narrazione della storia, l'intervento mitologico non evidenzia una connessione logica forte con la trama. Ad esempio, la prima comparsa di Sun Wukong (fig. 3) avviene durante una conversazione tra Ivens e un anziano.



fig. 3

I due non si accorgono della presenza di Sun Wukong, ma gli spettatori vedono tutti e tre i personaggi nella stessa inquadratura. In altre parole, si tratta di un sequenza ambigua, funzionale a produrre un effetto di straniamento affinché gli spettatori escano momentaneamente dalla “storia” per riflettere sui significati più profondi. Il film mostra anche le caratteristiche dei documentari performativi, avvicinandosi allo stile sperimentale o di avanguardia. Attraverso l’evidenziazione delle dimensioni soggettive ed emotive, i documentari performativi²⁴ sottolineano la complessità della comprensione del mondo e mettono maggiormente in risalto la soggettività dell’esperienza e della memoria. Caratterizzati da una struttura narrativa non convenzionale, presentano una forma più libera e poetica il cui scopo non è di persuadere, bensì di esplorare ed esporre emozioni.

²⁴ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, traduzione di C. Wang, Pechino, China International Radio Press, 2020, p. 233.

Ivens cerca qui una unità tra la natura, la storia e l'essere umano, attraverso cui rendere possibile la trasformazione dei conflitti tra le persone, tra l'uomo e la natura in qualcosa di insignificante.

Capitolo 3. Figure mitiche, attribuzioni simboliche e iconografie nel film

Analizzando il linguaggio cinematografico attraverso la prospettiva linguistica di Saussure, possiamo distinguere tra i concetti di “significante” e “significato” nel cinema²⁵. L’uso di suoni e immagini (significanti) consente di veicolare contenuti profondi (significati) che il regista vuole esprimere, facilitando così la connessione tra il mittente e il destinatario. L’immagine, infatti, è un veicolo espressivo. Interpretare i riferimenti presenti al suo interno, comprese le valenze simboliche ad essi riconducibili, aiuta a comprendere più a fondo la potenza espressiva dell’immagine in un film.

Se gli spettatori hanno una conoscenza limitata sulla vita di Ivens, allora la comprensione del film sarà solo parziale. Inoltre, la maggior parte degli spettatori occidentali potrebbe non avere familiarità con la mitologia cinese, e questo renderebbe difficile comprendere la consapevolezza tragica di cui le immagini si fanno portatrici.

Ad un certo punto, ad esempio, assistiamo a una scena onirica, indicata come “scena della Luna” dove si ritrovano molteplici immagini memorabili, come il Palazzo Lunare cinese con Chang’e, il poeta Li Bai, che abbraccia la luna prima di morire, e il pioniere Méliès, autore di *Le Voyage dans la Lune* (1902).

²⁵ C. Bally (a cura di), *Course in general linguistics*, traduzione di Q. Cen, Pechino, The Commercial Press, 1999, p. 100.

Tutte queste queste presenze funzionano poeticamente come “simboli” in cui, a partire dai destini diversi dei personaggi si esprimono differenti aspirazioni spirituali.

3.1. La metafora del vento

In questa opera il “vento” è fondamentale, e non può essere semplicemente compreso come un fenomeno naturale bensì va approcciato anche nella sua dimensione culturale. Tempo, spazio, natura e storia si fondono e conferiscono una natura simbolica.

Vediamo all’inizio delle pale rotanti di un mulino a vento olandese, un ragazzo sogna di volare nel suo aeroplano artigianale con il desiderio infantile di essere spinto dal vento, alzarsi in volo e scrutare l’orizzonte lontano. Ivens sceglie di aprire con le pale rotanti, evocando le eliche verticali dei primi aerei. È grazie alla forza del vento che Ivens può viaggiare in tutto il mondo, girando quei grandi documentari e diffondendo le sue idee in diverse terre, così da poter realizzare i suoi ideali. Secondo Ivens, il vento è come un fiume, e gli esseri umani viaggiano su di esso; ci sono anche degli affluenti, come i regni nella storia e le civiltà decadute. In questo approccio, il vento diventa una forza invisibile e un mezzo di trasporto visibile, che può guidare l’umanità nello sviluppo. Queste tre scene sono usualmente definite “scene d’attesa” e sono interpolate da due due grandi blocchi composti da scene oniriche, impressioni

sonore e trame drammatiche. Tutte sono caratterizzate dalla presenza del vento, quindi intrecciate con il tema narrativo principale ovvero la ricerca sulle tracce del vento.

Ivens compie una sintesi raffinata della filosofia cinese attraverso il concetto di “vento”, inteso sia come respiro che come vita. Egli accoglie il vento come il “Qi” interiore: secondo l’antica concezione cinese, l’anima in movimento. All’inizio del film, il personaggio di Ivens ha un dialogo con un maestro di Tai Chi sull’arcano della respirazione. Nella filosofia antica cinese, si crede che il “vento” possa esistere sia al di fuori del corpo che all’interno di esso, venendo chiamato “Qi esterno” e “Qi interno”. Il “vento” esterno rappresenta le condizioni di vita dell’individuo, come il clima, la geografia e le culture locali. Il “vento” interno, si riferisce alla vitalità, all’energia e allo spirito all’interno del corpo umano. Ciò che Ivens cerca non è solo il vento naturale; si spinge oltre nella ricerca interiore dello spirito, un’indagine sulla vita stessa. Quindi, il “vento” qui rappresenta un’armoniosa unione tra forma e contenuto, una perfetta fusione tra il significante e il significato.

3.2. Mitologia cinese antica

Ivens e Loridan utilizzano bene la potenza visiva del mito.

Sun Wukong è una figura della cultura cinese ma Ivens gli ha attribuito anche ulteriori valenze. Personaggio del romanzo cinese della dinastia Ming, *Xi You Ji* (XVI sec.), scritto da Wu

Cheng'en, Sun Wukong è capace di settantadue trasformazioni e di volare tra le nuvole, possiede occhi che possono penetrare le maschere di demoni e mostri; usa un bastone magico chiamato Jingubang, capace di cambiare dimensioni a volontà, ha anche potenza di controllare nuvole e vento, senza origine né destinazione, eternamente immortale. Tuttavia, il Sun Wukong di *Io e il vento*, benché dotato di così tante caratteristiche, non è straordinario e onnipotente come nel romanzo. Ora si occupa solo di piccole cose insignificanti, comparando in luoghi comuni. La sua faccia è sempre adornata con una risata sarcastica, si prende gioco delle tradizioni e disprezza la realtà, critica sia il passato tumultuoso che il presente caotico. L'apparizione di Sun Wukong collega tutti i blocchi del film, rendendo la struttura del film "libera come il vento".

L'immagine di Sun Wukong percorre l'intera opera, assumendo una valenza simbolica particolare: la rappresentazione di un tentativo di superare l'ordine naturale. Nel film è il messaggero invisibile di Ivens nella ricerca del vento. In quanto personaggio, è una sorta di profeta, guida costantemente Ivens; come simbolo, è un emblema della ribellione. Nella scena del grande palco, dove ognuno sta vivendo secondo il proprio ideale, c'è sempre una voce moralizzatore che cerca di dominare tutto. In questi casi, compare Sun Wukong (fig. 4), stacca silenziosamente la spina del microfono e la voce moralizzatore scompare, le persone ritrovano se stesse.



fig. 4

Nella seconda metà del film, quando Ivens è costretto a comprare copie dei guerrieri di terracotta dopo il fallimento della negoziazione, durata ben 8 giorni, con i responsabili del museo, Sun Wukong compare per un secondo tra le fila delle statue (fig. 5), alludendo a un altro atto di disobbedienza alle regole.



fig. 5

Ivens afferma che Sun Wukong è un simbolo dello spirito ribelle, e la sua comparsa rappresenta anche una ribellione contro i metodi tradizionali di ripresa cinematografica. Nella scena dei guerrieri di terracotta, Ivens ad esempio, mostra all'opera due diversi approcci di ripresa. Inizialmente utilizza la tecnica di ripresa diretta per filmare i guerrieri di terracotta, facendo scendere dalle scale gli addetti del museo tenendo i guerrieri. Successivamente, utilizza un approccio recitato, facendo camminare i guerrieri interpretati dagli attori.

Sequenza 4: La figura mitica della leggenda cinese Hou Yi tende l'arco per mirare ai soli.

La storia mitologica di Hou Yi che scaglia le frecce contro il sole è ben conosciuta in Cina (fig. 6).



fig. 6

Il Signore del Cielo aveva dieci figli soli. Hou Yi ne uccide nove perché dannosi alla coltivazione. Anche se Hou Yi ha

compiuto un grande servizio per il popolo, ha recato un profondo dolore al Signore del Cielo il cui lutto si trasforma in rancore. Di qui, la revoca da parte del Signore del Cielo dello status divino. L'azione di Hou Yi, di disobbedire al decreto divino e uccidere i nove soli per giustizia, è un atto di ribellione. Il motivo per cui Ivens ha scelto questa storia mitologica non è quello di paragonare la propria condotta a quella di un eroe, ma per enfatizzare la solitudine di questo e il fatto che l'eroe non è compreso dagli altri. Nella figura troviamo eco dell'esperienza di Ivens come artista e cineasta. Abbiamo già ricordato l'ostruzione al suo lavoro, l'espulsione dal proprio paese subita dal governo olandese dopo aver girato il film *L'Indonesia chiama* (1946) a favore dell'indipendenza dell'Indonesia e il boicottaggio da parte dell'industria con *Comment Yukong déplaça les montagnes* (*Come Yukong spostò le montagne*, 1976). Si tratta di esperienze che inevitabilmente devono avere profondamente segnato Ivens. Pertanto, nella visione del regista, la figura mitologica di Hou Yi non è solo un eroe vincente, ma anche un solitario oppositore che ha sperimentato dolori indicibili per le sue scelte.

Sequenza 5: Ivens esce dalla bocca della Luna, che assomiglia a quella nel film *Le voyage dans la Lune* (*Viaggio nella Luna*, 1902), e incontra Chang'e seduta su una sedia a forma di Luna (figg. 7-8); mentre parlano della vita sulla Luna, un gruppo di

ballerini danza attorno a loro .



fig. 7



fig. 8

Altro mito è quello di Chang'e che vola verso la Luna, introdotto come una storia che Sun Wukong mostra a Ivens.

Per il personaggio di Chang'e c'è sempre stata una varietà di opinioni. Secondo la tradizione, condannata per i suoi desideri di ricchezza e abbondanza dalla Corte Celeste, non sopporta la vita materiale e difficile sulla Terra e così ruba l'elisir dell'immortalità e vola sulla Luna. Una declinazione denigrante

afferma che, dopo aver volato sulla Luna, Chang'e si è trasformata in un brutto rospo. Tuttavia, in tempi più recenti, c'è stata una rivalutazione. Alcuni critici sostengono che la storia di Chang'e che vola sulla Luna riflette la fine della società matriarcale e l'emergere del patriarcato e del sistema di famiglie schiaviste, con le donne che cercano l'indipendenza e la liberazione, rappresentando un'aspirazione progressista.

Ivens interpreta la storia oltre le prospettive tradizionali cinesi aggiungendo il suo punto di vista. Conserva tuttavia le caratteristiche della solitudine e della tristezza di Chang'e nella mitologia cinese. Se si considera il vento come una metafora dell'ideale, si può immediatamente vedere chiaramente l'atteggiamento critico di Ivens nei confronti di Chang'e. Dal dialogo tra loro due, capiamo che anche Chang'e nella Luna desidera il "vento", cioè l'ideale; riesce però a vivere senza il "vento" perché in grado di creare il proprio "vento", mentre ignora completamente il vento artificiale. Di fronte al vero vento, Chang'e ha una profonda paura. Ciò che Chang'e vuole dire a Ivens è che l'ideale illusorio è bello, quello reale è terrificante. I personaggi mitici si fanno dunque proiezioni del vissuto di Ivens e le loro storie divengono, anche, riflesso della sua vita errante.

3.3. La figura del poeta Li Bai

Sequenza 6: Nello spazio, Ivens ascolta una risata spensierata.

Si china e vede Li Bai sdraiato su una piccola barca galleggiante sull'acqua (fig.9), che abbraccia un barile di alcol e beve recitando le sue poesie. Subito compare un sottotitolo che annuncia la cosiddetta “notte dell'ubriachezza”, in cui si narra che il poeta sia annegato.



fig. 9

Li Bai è un grande poeta romantico dell'antica Cina, vissuto nel massimo splendore della dinastia Tang; divenuto un monumento nella scena poetica è figura non conformista, indifferente al potere e poeta solitario. Nel film, Li Bai cade nell'acqua nel tentativo di afferrare la luna. Sebbene non sia una scena fondamentale, spiega bene la sua personalità, il suo spirito romantico che abbraccia la vita con un'attitudine audace e senza rimpianti fino alla morte. La poesia *Qiang Jin Jiu*, da lui recitata, esprime le riflessioni sulle varie fasi della vita, incarna l'animo eroico del poeta, e sembra promuovere una filosofia di vita che suggerisce di godersi la vita quando si può. Se la sua vita politica è segnata da numerosi fallimenti, le sue opere sono

giunte fino ad oggi e rappresentano un tesoro della cultura cinese. Ivens utilizza la poesia e la leggenda della morte di Li Bai per alludere anche al proprio atteggiamento verso la vita.

Le poesie di Li Bai sono influenzate dal confucianesimo e dal taoismo, mostrando un ricco contenuto di pensiero. Durante la dinastia Tang, l'economia fiorente e l'apertura della società favoriscono un'atmosfera sociale favorevole che dà a Li Bai un'ampia libertà di creare. E tuttavia l'epoca in cui il poeta vive è complessa: il massimo splendore annuncia infatti il declino di un'intera dinastia. Verso la fine della sua vita, l'ambiente sociale è già cambiato, seppur inavvertitamente. Le contraddizioni nel pensiero di Li Bai riflettono le complesse contraddizioni sociali. La poesia, creata verso la fine della sua vita, rappresenta una protesta contro l'ordine sociale esprimendo dubbi e condanne nei confronti della realtà. La luna piena è un'immagine ricorrente nella sua poesia: è insieme bellezza e perfezione, un ideale irraggiungibile e una figura amica nei momenti di solitudine e di isolamento del poeta. La morte non significa la fine della vita, non condiziona Li Bai che è diventato un emblema della ricerca della libertà. Forse, attraverso l'atteggiamento del poeta, Ivens cerca una nuova consapevolezza sul proprio destino.

Capitolo 4. *Io e il vento* e la rappresentazione del contesto socio-politico dell'epoca

Sequenza 7: La sequenza offre una panoramica microscopica della società cinese durante l'era di Deng. Ci sono alcuni palcoscenici, ognuno dei quali rappresenta una scena tipica della vita contemporanea: una celebrazione nuziale occidentale di fronte a un grande cuore rosso (fig. 10); una scena di opera di Pechino (fig. 11); atleti di ginnastica maschile che mostrano le loro abilità (fig. 12); una cantante contemporanea che esegue una canzone d'amore allegra e insieme sentimentale (fig. 13); una scena comica di un fotografo goffo che scatta foto a un gruppo di turisti davanti a una Grande Muraglia di cartone (figg. 14-15); un coro di bambini sta cantando una canzone che esalta la patria (fig. 16).



fig. 10



fig. 11



fig. 12



fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16

Gli anni '80 per i cinesi sono, rispetto all'era di Mao Zedong, un periodo di liberalizzazione e di grandi cambiamenti: liberazione della cultura, del pensiero, della società, dell'immaginazione e

del senso estetico, tutto è in rinnovamento, tutto deve essere liberato dalla stretta politica e sociale e tutti i cambiamenti nei settori sociali e nella vita privata manifestano un entusiasmo politico collettivo, strettamente correlato alle politiche e alle idee del paese.

In quella fase di esplorazione, la Cina sta affrontando un doppio impatto di correnti di pensiero sia nazionali che internazionali, e tutti sono attivamente coinvolti nella ricerca di una società migliore e più ragionevole. Le questioni del capitalismo e del socialismo, di sinistra e destra, del nuovo e del vecchio, le precedenti contrapposizioni ora, negli anni'80, iniziano a dialogare. Anche se troviamo traccia di questo nuovo corso nella politica, nella cultura e nelle vite personali, le condizioni della società restavano in gran parte quelle determinate dal sistema statale stabilito durante l'era di Mao. Pertanto, la "libertà" e la "liberazione" erano sempre situate in una cornice restrittiva. Da un lato, il presente era ancora incerto e il sistema era ambiguo; dall'altro, c'era una direzione chiara verso cui tendere: la riforma. Il decennale disastro della Rivoluzione Culturale si è finalmente concluso, e dopo anni di repressione, sia fisica che mentale, nuove correnti di pensiero e un clima di riforma sono emersi grazie agli sforzi di un gruppo di riformista all'interno del Partito Comunista Cinese e al coraggio di rompere il vecchio sistema.

Nel 1976 Mao muore e la "Banda dei Quattro" è destituita,

segnando la fine della Rivoluzione Culturale. Nel 1981, il Comitato Centrale adotta ufficialmente un documento in cui si dichiara che gli errori di sinistra della Rivoluzione Culturale sono gravi, responsabili di turbamenti nel Partito Comunista Cinese e di sofferenze per il popolo cinese. Si avvia una riflessione sugli errori e sono avviate riforme politiche ed economiche. La riforma del sistema politico è fortemente influenzata da Deng Xiaoping. Alla fine degli anni '70 Deng gradualmente stabilisce la sua autorità all'interno del Partito e un'influenza superiore a quella degli altri componenti. Si formano due fazioni, conosciute come i "riformisti" e i "conservatori". Deng che sosteneva sia la riforma e l'apertura sia la linea conservatrice, diventa la figura decisiva della lotta tra le due. Promotore e sostenitore della riforma, ne definisce obiettivi, contenuti e i limiti dal momento che questa, realisticamente, non può minacciare il potere del PCC.

A partire da *I 400 milioni* (1938), i documentari di Ivens hanno testimoniato le diverse immagini della Cina in vari periodi. Con *Io e il vento* guarda a una Cina che, nel nuovo periodo storico, sta sperimentando le sofferte problematicità della riforma e avanzando con difficoltà. Al riguardo, ci interrogano le numerose scene di vasti deserti di sabbia gialla ripetutamente proposte dal film, a evocare forse un senso di desolazione e la solitudine di una nazione che osa lasciare la strada conosciuta verso nuove prospettive. Rispetto alle riforme in atto, Ivens

esprime sia un apprezzamento per lo sviluppo e la costruzione della Cina, sia una certa perplessità riguardo alla realtà sociale del periodo.

La sequenza rappresenta vivacemente la molteplicità sociale. Attraverso la satira dei discorsi dei membri e funzionari del partito, mostra la facciata della propaganda socialista. Il modo di rappresentare la diversità e la complessità della società cinese è qui sia esagerato che umoristico. Lo sguardo ironico, su cui si impernia il piacere visivo della scena, sembra implicare una critica all'era post-Mao della Cina, alla Rivoluzione Culturale e ad aspetti come il consumismo.

Sequenza 8: Ivens entra in una grotta, guarda nella direzione della statua di Buddha che ha mille mani ciascuna con un occhio; una ripresa dal basso verso l'alto presenta l'aspetto del Buddha, poi un piano totale mostra la dimensione del Buddha, Ivens va lentamente verso la statua.

Sequenza 9: riprese aeree riprendono il Buddha di montagna Leshan (fig.17), da piedi in su, da vicino a lontano.



fig. 17

La statua del Buddha, che è un motivo ricorrente anche delle altre opere di Ivens sulla Cina, appare qui due volte. Come indicato nelle sequenze sopra descritte, la prima è il Buddha delle Mille Mani della grotta, i cui occhi incastonati in ogni mano guardano intensamente; la seconda è il gigantesco Buddha scolpito nella roccia di Leshan, nella provincia di Sichuan, che domina il punto di confluenza di tre fiumi, e che viene rivelato lentamente dai piedi in su nelle riprese aeree. Queste mute sculture sembrano osservare il dispiegamento della storia del Paese.

Capitolo 5. *Io e il vento* in prospettiva eco-critica

L'eco-critica, come metodo di critica letteraria e culturale, è emersa in ambito anglosassone negli anni '70 del XX secolo e successivamente ha conosciuto uno sviluppo notevole. I sostenitori dell'eco-critica evidenziano l'impatto degli essere umani sull'ambiente terrestre e promuovono un cambiamento dalla precedente posizione antropocentrica.

Le riforme cinesi hanno aperto nuove vie di sviluppo per la nazione; al contempo, alcune misure emerse dalla riforma hanno anche causato o accelerato un degrado ambientale. Al riguardo *Io e il vento* e più in generale l'opera di Ivens presentano una interessante prospettiva di attraversamento.

Nel suo percorrere la Cina, il film di Ivens sottolinea la relazione tra uomo e natura con uno sguardo critico, che potremmo definire "ecologico", sulla distruzione irreversibile dell'ambiente naturale apportata dalla ricerca dello sviluppo economico.

Come si è detto nella prima parte, nel 1929 Ivens realizza *Pioggia*, riconosciuto come un classico del cinema d'avanguardia europeo. Scegliendo gli elementi naturali come soggetto, il film documenta il cadere della pioggia ad Amsterdam e l'aspetto della città sotto la pioggia. Lo stile del film è fresco, i raggi del sole che si riflettono sull'acqua, brillando sulle onde scintillanti; gli alberi che si muovono nel

vento, i panni stesi, le tende dei negozi che fluttuano nell'aria. Ci sono molte riprese dall'alto, mostra non solo i dettagli della pioggia, ma anche i riflessi sull'acqua, sulla superficie del fiume e sul terreno bagnato. Anche in *Io e il vento* c'è un'attenzione agli elementi naturali. Oltre a documentare il panorama culturale, Ivens inserisce numerose scene di paesaggi naturali (figg. 18-20), presentate con riprese dall'alto, vortici di polvere, onde impetuose, rami d'albero mossi dal vento e persone per mantenere l'equilibrio. La forza della natura influenza la vita quotidiana, il lavoro e le attività umane.



fig. 18



fig. 19



fig. 20

Pioggia e vento sono più di semplici elementi naturali, le loro caratteristiche intrinseche hanno un significato simbolico: la pioggia è pura, delicata, mentre il vento è invisibile, libero e selvaggio. Quando Ivens sceglie la pioggia come protagonista del suo documentario, lo fa come un poeta lirico; quando sceglie il vento, diventa un filosofo. Ha scelto la pioggia e il vento come soggetti principali, non solo come sfondo o ambiente di una storia, è questo dimostra l'importanza della natura nel suo cuore. Nella pioggia e nel vento, si confronta con sé stesso.

Oltre al tema principale, il vento, mostra anche altri paesaggi naturali. Le riprese aeree, che sono state supportate dall'aeronautica militare cinese, includono delle sequenze di diverse lunghezze: dalle scene di nuvole durante i titoli di apertura, ai pendii terrazzati innevati ad alta quota, alle torri montuose simili a formicai, ai fiumi tumultuosi ed eleganti, fino

alle vedute urbane, incluse le linee costiere urbane notturne e i frammenti della Grande Muraglia.

A partire da *Zuiderzeewerken* (*Zuiderzee works*, 1930), la prospettiva aerea è diventata in Ivens uno sguardo per esaminare come gli esseri umani trasformano l'ambiente naturale. Le panoramiche delle riprese aeree possono anche valorizzare la conoscenza dell'ecosistema locale, con prospettive a distanza che permettono di apprezzare l'immensità di montagne, fiumi, laghi e mari mostrando un rispetto infinito per il paesaggio abitato dagli esseri umani. L'uso sapiente della luce naturale e dell'ombra, da un lato, sottolinea l'inviolabilità delle leggi naturali; dall'altro, mostra la bellezza della natura, arricchendo la qualità e l'estetica visiva del film.

Una scena iniziale mostra il giovane Ivens, per poi passare all'anziano: il vasto e maestoso deserto, il cielo alto e lontano, un mondo di silenzio, sopra la sabbia gialla, una sedia, una figura di spalle. Un'altra scena è dedicata alla cattura del suono del vento, dove una stremata troupe cinematografica affronta un'ardua salita, raggiungendo infine la vetta. Ivens sta di lato sulla cima di una montagna imponente, davanti a lui c'è una scogliera, in lontananza ci sono montagne, e ancora più lontano un vasto cielo. Il cielo è brillante e colorato, ma tranquillo, come lo stato d'animo di Ivens. Qui, l'uomo e la natura formano un forte contrasto, e così le montagne diventano un simbolo di forza spirituale indomita e instancabile.

Dopo la scena dell'attesa del vento sul Monte, segue una serie di riprese dal film del 1938, *I 400 milioni*, e poi un grande panorama di colture ondulanti in un campo. Questo sembra porsi come metafora dei conflitti e delle contraddizioni attuali tra uomo e natura, al contempo preannuncia una relazione che può essere armonizzata. Solo dopo che l'umanità ha compreso davvero la natura, può rafforzare la consapevolezza ecologica e ambientale e riflettere veramente su come risolvere i problemi.

SCHEDA di *Io e il vento*

Titolo originale: *Une histoire de vent*

Titolo italiano: *Io e il vento*

Anno: 1988

Paese di produzione: Francia

Durata: 1h20min

Regista: Joris Ivens

Sceneggiatori: Joris Ivens, Marceline Loridan Ivens

FILMOGRAFIA di Joris Ivens

Ivens Joris, *De Wigwam (La Freccia infuocata)*, 1912, Paesi Bassi.

Ivens Joris, *Zeedijk Filmstudie (Filmstudy Zeedijk)*, 1927, Paesi Bassi.

Ivens Joris, *De Brug (Il ponte)*, 1928, Paesi Bassi.

Ivens Joris, *Regen (Pioggia)*, 1929, Paesi Bassi.

Ivens Joris, *Zuiderzeewerken (Zuiderzee works)*, 1930, Paesi Bassi.

Ivens Joris, *Komsomol (Il canto degli eroi)*, 1932, Russia.

Ivens Joris, Storck Henri, *Borinage (Borinage)*, 1934, Belgio.

Ivens Joris, *The Spanish Earth (Terra di Spagna)*, 1937, Stati Uniti.

Ivens Joris e Fernhout John, *The 400 million (I 400 milioni)*, 1938, Stati Uniti e Cina.

Ivens Joris, *Indonesia Calling (L'Indonesia chiama)*, 1946, Australia.

Ivens Joris, Loridan Marceline e Bigiaoui Jean, *Comment Yukong déplaça les montagnes (Come Yukong spostò le montagne)*, 1976, Francia.

Ivens Joris, *Une Histoire de Vent (Io e il vento)*, 1988, Francia.

BIBLIOGRAFIA

Testi di Joris Ivens:

Joris Ivens, *The camera and I*, New York, International Publishers, 1969.

Testi di carattere generale e su Joris Ivens:

Bally, C. (a cura di), *Course in General Linguistics*, traduzione di Q.Cen, Pechino, The Commercial Press, 1999.

Barthes, R., *Elements of Semiology*, traduzione di Y.Li, Pechino, China Renmin University Press, 2008.

Hoskins, C. e Mirus, R. *Reasons for the U.S. Dominance of the International Trade in Television Programmes*. Media, Culture and Society, Vol. 10, 1988, pp. 499- 515.

Metz, C., *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, traduzione di S.Liu, Taiwan, Yuan Liou Publishing, 1996.

Nichols, B., *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, Critical Inquiry, Vol. 27, No. 4, Summer, 2001, pp. 606.

Nichols, B., *Introduction To Documentary*, Indiana, Indiana University Press, 2017.

Nie, X., *Studio sul Maestro del Cinema Documentario Joris Ivens*, Shanghai, Shanghai Century Publishing, 2010.

Schoots, H., *Living Dangerously: A Biography of Joris Ivens*, traduzione di H.Sun, Pechino, New Star Press, 2018.

Waugh, T., *The Conscience of Cinema*, [s. l.], Amsterdam University Press, 2016.

Yuan, K., *Leggende e miti cinesi*, Pechino, Zhong Guo Min Jian Wen Yi Publishing, 1984.