

Corso di Laurea magistrale (LM-36 - D.M.
270/2004)

in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

I fiori del palazzo imperiale sono rossi e solitari

Il cinema a tematica lesbica nella Cina del XXI
secolo

Relatore

Ch. Prof. Elena Pollacchi

Laureando

Martina Taviano
Matricola 820073

Anno Accademico

2013 / 2014

要旨

要旨

该论文命名《宫花寂寞红》有几点原因。首先，我想保持清雅风格的标题。其次，《宫花寂寞红》是元稹诗人《行宫》的摘选。元稹（779-831）是唐代的一个著名诗人，文学家与政治家。

寥落古行宫
宫花寂寞红。
白头宫女在
闲坐说玄宗。

元稹的这首《行宫》表现出盛衰之感的诗，与白居易《上阳白发人》参互。元稹描绘的场景很普遍，就是行宫里面。皇帝（以及较高的社会地位或经济强大的男人）实行一夫多妻制，也就是说一个男子同时娶两个或两个以上为配偶又称妾。这些妾在很多房子组成的居住同居。住宅旁的园圃很淡雅，所以宫女们享受在那个平和的地方内带着。元稹的短小精悍倾诉宫女的哀情，她们的苦命在于孤独地被时间的消失变老。各种评论家赞赏元稹的写法诗味。他写的具有深邃的意境，语少意多。《行宫》的第一句指出寂寞荒凉的皇帝在京城意外的宫室，即当时东都洛阳的皇帝行宫上阳宫。

《白头宫女》是贞元年间（785-805）的红少女。末句宫女《说玄宗》统治的时期（742-756）。从天宝至贞元，已经过了半个世纪左右。在此时间内宫女人老珠黄。元稹起了很好的反衬作用：盛开的红花儿和寥落的行宫映衬，春天的红花和宫女的白发映衬。此衬托突出宫女的哀怨寂寞之感。

该诗评价之高不是唯一构成标题选择的原因。我把《宫花寂寞红》这句翻译成意大利语，即《皇宫的花又红色又寂寞》。在中国历史上有很多描述女同性恋的称呼，包括此五绝。在中国古代女同性恋最广泛的地方就是皇宫。在后宫能接触的男人只有两个：太监和皇帝。太监被阉割后失去他的性能力而皇帝只有一个。宫女们在这个沮丧心境上有的时候宁愿自杀，但大多数的寻找一些性宣泄的方法。方法有多种多样的例如：第一和太监得到感情上的安慰；第二以手或工具自慰；第三她们互相达到性满足。就是因为上述五个字文雅意译地描绘女性之间的爱情。

第一章由三部分组成。第一部分简述地探讨以性学，性别，女性主义与女同志身份的领域。由于米歇尔·福柯法国后结构主义哲学家与社会理论家，在所谓的“性革命”时期将同性恋分类。朱迪斯·巴特勒被认为最有影响力的女性主义理论家之一。她拒绝福柯思想

的男性化之后，根据女性主义理论再开发他的思想。在女权运动旗帜下“女人”这个词的独一无二的定义很难找。在不停地寻找中女性主义者竞争挑战异性恋及男性中心话语。莫妮卡·威蒂格提将女同性恋看成“第三性别”，也就是说它是超过性别结构的唯一的身影。她探索女人和女人之间的性关系。她提出在将女女（T/P）情侣和男女情侣比较时，前者被剥夺它的内在性爱力量。最后，威蒂格的最挑衅想法说每个女人的终极目标不是变成女士而是变成女同志。威蒂格与巴特勒这些女性主义者不仅在欧美给予很大的贡献，但在亚洲打下了牢固的基础。

第一章的第二部分考虑酷儿后殖民主义。它在一方面要分散和叫板欧洲酷儿理论，在另一方面要避免把现代中国看成讽刺画及偶像崇拜。当研究中国这个后社会主义的国家时要先涉及四点：欧洲、后现代主义、儒家思想、共产主义的影响。从“同性恋”和“同志”这两个名词的词根很明显它们缺乏一个术语来表达它的女性同形。就是因为同性恋这个词只有添加一个前缀（女）才有意义。Aaron Ho 认为事实上没有一个能表达女性的同性恋的术语，说明在中国女同志不存在。在这种条件下，女同志得不断的建立她们已经缺乏平衡的身份。尽管有人否定她们的存在，但是在历史上明清朝代时可以发现女性之间关系不仅允许而且被鼓励。关键是女性之间关系要被族长制注视。例如在一夫多妻制中，老公认为妾之间的性关系会有助于安抚性欲及防止欺骗。

第三部分简短的察看精神病学的领域，其中有一些在监狱对女同性恋的歧视案例。随着社交网络服务的发展，人们的沟通交流有利，同样研究女同性恋的社会学也获得收益。由于一些中国女同性恋社交网站即 Lalachat、Lescn、Aladao 的扩展，不仅促进越来越多的女同志盟会的成立，而且提倡新的教学法。最新的教学法指出现代中国女同性恋的社会学行为体现在论坛，所以通过中国女同志社交网络的搜查能够研究中国女同性恋的状态和想法。

中国的特殊在于“T/P”角色的分类，最热讨论主题。虽然这种分类按照不同的地方与一代人有不同的价值与重要性，但是它的存在不可否认的。负面在于经常“T/P”这两个角色会让人们觉得是一种异性动态的模仿。审查长相、行为、态度之后什么是“T”，什么是“P”还分不清，然而它们因为代表中国的独特是必不可少的。

第二章由三部分组成的。第一部分积攒一些在台湾和香港取得的统计数据。统计数据研究如今中国人结婚的平均年龄。接下来收集一些 Lucetta Yip Lo Kam 进行关于中国女同性恋和她们的亲人关系的采访和调查。从统计数据以及与采访的资料组合显示在中国婚姻的重要性。中国人尤其是女人受到社会和心理的压力而不能逃脱。每位国民被家庭迫使而对社会有一种责任感，真是责无旁贷。

第二部分引出地下导演的概况与独立电影的收藏范围的问题。地下导演战胜很大的困难因为他们的电影，即主流体制外的摄制，未受政府的资助，或者政府控制的电影厂资助。这些电影又称独立电影在国内公共电影院不能公映，但能以 DVD 形式出版传播。其中有《今年夏天》，李玉导演的中国电影史上第一部女女同性爱情题材的影片。影片来源于导演想观察女同性恋者的好奇。李玉本来开始拍一部纪录片，但后来她意识到纪录片对人们的隐私是一种侵犯而不道德，所以她拍成了虚构的故事。虽然故事虚构的，但是影片全部由非职业演员、没有剧本的演员即兴反应、便携式镜头、长镜头、远景所以很像纪录片。增加因为投资的缺乏，素质比较粗糙的。尽管电影的中文名是《今年夏天》，但英文名是《鱼与象》。也是论文其中一段的标题。鱼和象与“阴阳”中国古代思想有紧密相连。“阴阳”由于它的相反相成的性质可以解释而包括全部世界、万物。在影片里面摄影

证明鱼这个动物和小玲主角有关，以及象另外一个动物和小群主角有关。那么假如鱼对应于阴而象对应于阳，说明两位女主角之间爱情也体现在阴阳的平衡。

第三部分分析小群主角去出柜的难度。她在三个不同的场景下去公开自己的性倾向，而每次对方表示怀疑，无知，误解真令人失望。因为演员事先没有剧本而被导演瞒着真正的题材，他们的反应并不是虚构的而是真实的坦白的。其实中国的同性恋亚文化的理解和接受还赶不上国外的开放环境。

尽管导演的目的不是争取同性恋权利和平等，却揭示中国现代的现实，即同性恋没有公共空间。他们还没有意识到自己不要对不起家人，不要对不起社会，倒是他们的身份和安全感被家人和家庭否定。

第三章由两部分加结论组成的。第一部分为了专注于伍思薇的电影的评论和专业分析，预先研究海外华人华侨理论、离散民族主义和酷儿理论。离散民族主义基于三个观念：亲爱的祖国、父权制和异性一夫一妻制。酷儿离散主义把非异性恋的欲望搞得很清楚，并同时把在社会主流当中异性恋霸权强调。尽管如此，挑选的《面子》影片试图驳倒离散民族主义的三个观念，为支持一个比较酷儿的观点。另外一个谈到的问题是《中国的认同感》的矛盾。其来源可以是共同的体制、文化、民群，所以《中国的认同感》体现在中国境内、主体民族即汉族和官方语言即普通话。结果呢，所有体现不了这些特点，包括不说普通话在中国外景住的人、不会说普通话以、数民族以及有同性取向的人。最终《面子》影片通过女性角度与中美女同性恋角度的联合，建立一个另类社区。

第二部分通过《面子》和《今年夏天》的对比论述，考察这两部电影和它们的导演的主要异同。首先，二者的首次公开亮相的长片是以女同性恋为题材的作品。李玉是中国人而伍思薇是旅美华人；前者被她的好奇心驱动的，二者被她的女同性恋儿子的经历驱动的。她们都没有提供离谱的场景，并且演员们无论是穿衣的方式或者态度，都有女人味儿。爱情的过程没有大的空间的原因是两个导演缺乏经验。基本上因为她们想探索太多的话题，被它们淹没的，所以观众会觉得爱情过程的速度加快的。李玉涉及家庭暴力的问题，加上中国强迫婚姻的条件。伍思薇讲述华裔家庭的生活、单身母亲的怀孕和代际挑战。在这种情况下，叙事与技术方面都显得一些缺陷。

最终这两个导演，一个通过主流体系，一个通过地下体系对中国女同性恋电影业做出宝贵的贡献。

Indice

Avvertenza.....	6
Premessa.....	7
Introduzione.....	8
Capitolo 1	
1.1 Studi occidentali su sessuologia e omosessualità.....	12
1.2 Background storico e tracciato etimologico del termine <i>nü tongxinglian</i>	20
1.3 Realtà cinese di comunità lesbiche e social network.....	27
Capitolo 2	
2.1 Il matrimonio in Cina.....	37
2.2 <i>Fish and Elephant, Yin and Yang</i>	44
2.3 Il fallimento del fare <i>coming out</i>	59
Capitolo 3	
3.1 Gli studi di diaspora e il film <i>Saving Face</i>	61
3.2 Li Yu e Alice Wu a confronto.....	69
3.3 Conclusioni.....	81
Filmografia.....	87
Bibliografia.....	88

Avvertenza

Nella presente trattazione i termini cinesi sono trascritti secondo il sistema ufficiale adottato dalla Repubblica Popolare Cinese, noto come pinyin. Un'eccezione a questa regola viene fatta quando vengono menzionati nomi propri taiwanesi in questo caso viene utilizzato il sistema di trascrizione Wade-Giles in uso nella Repubblica di Cina (Taiwan). Ad esempio Tsai Ming-liang (pinyin: Cai Mingliang). Si è deciso di mantenere il vecchio sistema Wade-Giles anche per alcuni nomi e toponomi perchè così sono noti al grande pubblico, ad esempio Taipei (Taibei) o Kuomintang (Guomintang). Inoltre, nel caso degli artisti di Hong Kong, spesso internazionalmente noti con il loro nome inglese, si riporterà in primo luogo il nome inglese e quindi, fra parentesi, il nome cinese trascritto in pinyin con relativi caratteri. Es: Stanley Kwan (Guan Jinpeng 關錦鵬).

Nel menzionare i titoli dei film si è deciso di utilizzare sempre il loro titolo originale (e non quello internazionale), inoltre, alla prima occorrenza del titolo, verrà indicato quanto segue:

- film senza distribuzione italiana: titolo originale (titolo internazionale / traduzione letterale

del titolo originale, regia, anno). Es: Yi ye Taibei 一页台北

(Au revoir Taipei / Una pagina

di Taipei, Arvin Chen 陳駿霖, 2010).

- film con distribuzione italiana: titolo originale (traduzione letterale del titolo originale [se diverso dal titolo di distribuzione italiana] / titolo di distribuzione italiana, regia, anno). Es:

Beiqing chengshi 悲情城市 (Città dolente, Hou Hsiao-hsien 侯孝贤, 1989).

- film italiano: titolo (regia, anno). Es: Ladri di biciclette (Vittorio De Sica, 1948).

Premessa

Dopo diversi anni a cercare di comprendere, per quanto sia possibile visto l'enorme gap culturale, la realtà cinese, dopo esser passata da un argomento all'altro, ho deciso di seguire la mia strada. Dopotutto credo che l'intento del sistema universitario sia proprio quello di mostrare tutte le vie possibili affinché lo studente possa scegliere quella che più di tutte rispecchi le proprie attitudini. Durante questi cinque anni di studio, coadiuvati da brevi periodi di perfezionamento in loco, ho potuto apprezzare le diverse sfaccettature di questa immensa Cina, che anno dopo anno pare si trasformi e si rinnovi a grande velocità. Probabilmente è proprio questo l'aspetto che più mi ha colpito, e che a spiegare pare davvero banale ed insignificante. È risaputo ed ormai suona come una cantilena nota a tutti, che il progresso in Cina corre a ritmi incalzanti che sconcertano l'intero mondo, ma il mio continuo andirivieni mi ha dato la possibilità di farne esperienza personalmente in diversi piccoli e curiosissimi aspetti. Potevo fare riferimento alla varietà di materie studiate in questi anni, letteratura, storia, filosofia, arte, cinema, e come il tutto sia più o meno sottilmente interconnesso, eppure mi stupisco del fatto che nessun corso proponesse la trattazione della realtà omosessuale in Cina. Questo è stato essenzialmente il motore che mi ha spinto a voler andare oltre, e cercare personalmente le ragioni per cui questo tema fosse ancora un tabù non solo in Cina, ma addirittura nei luoghi accademici che si propongono di voler diffondere questa cultura. Durante la preziosissima esperienza di studio alla Beijing Film Academy, ho sperato di poter reperire diverso materiale utile alla stesura della mia tesi, ma soprattutto di poter sfruttare l'esperienza di esperti, nonché validissimi insegnanti del posto. Eppure le mie speranze sono state inesorabilmente disattese. Cito solo uno degli esempi possibili affinché sia chiaro il mio iter, e gli ostacoli che mi si sono presentati. Fra i diversi corsi seguiti, uno mi ha particolarmente interessato ovvero le tematiche di genere, un corso tutto alle pellicole a carattere femminista. Il corso è stato tenuto da una docente Yang Hui, il cui background conta numerose pubblicazioni nonché esperienze all'estero, in particolare in terra tedesca. Ho sperato di trovare in lei il mio mentore, eppure dopo una lunghissima conversazione ho dovuto accettare lo stato di cose: al lesbismo in sede accademica cinese non è ancora stato riservato un posto, non dispone di alcuna specifica collocazione. Si segnala l'esistenza di diverse pellicole, con relative recensioni, nonché saggi e libri trattanti l'omosessualità maschile, eppure non si può dire lo stesso per la sua controparte femminile. Con grande rammarico ho appreso che non esisteva alcuna pubblicazione che avrebbe potuto spiegarmi la storia del lesbismo in Cina, poiché tutti gli spunti arrivano ancora una volta dall'Occidente. Mi sono arresa all'idea di portare avanti la mia ricerca partendo dallo studio di manuali di sessuologia occidentali per giungere all'analisi diretta delle pellicole cinesi in questione.

Introduzione

La scelta di intitolare la tesi “I fiori del palazzo imperiale sono rossi e solitari” è stata dettata da diverse ragioni. Il titolo, frutto di una mia traduzione piuttosto letterale e quanto più possibile stilisticamente gradevole, è stato estratto da un poema breve di origine Tang. Il poema che conta solo venti caratteri è intitolato Xinggong 《行宮》 (Il palazzo estivo) ed è opera di Yuan Zhen. Yuan Zhen fu un famoso poeta, scrittore e politico vissuto tra il 779-831 D.C.

寥落古行宮
宮花寂寞紅。
白頭宮女在
閒坐說玄宗。

Nel vecchio e desolato Palazzo estivo,
I fiori sbocciano di un malinconico rosso.
Le concubine dai capelli bianchi sono lì,
Comodamente sedute a parlare dell'Imperatore Xuanzong.

Questi versi, paragonati a quelli del famoso poeta Bai Juyi, dipingono romanticamente uno scenario piuttosto comune all'interno dei Palazzi Imperiali. L'imperatore (come anche gli uomini di alto rango sociale o finanziariamente potenti) praticava la poligamia, e per questo poteva permettersi di disporre di un numero variabile di mogli dette anche concubine. Queste donne vivevano relegate all'interno della residenza, solitamente composta da un gran numero di stanze e da giardini ben curati. Il poema descrive proprio il destino di queste donne, abbandonate a loro stesse e sottoposte al meschino scandire del tempo. Le nozioni sono espresse in modo sapiente, acuto e sintetico. Vari commentatori¹ hanno apprezzato Yuan Zhen riconoscendogli di aver saputo esprimere concetti profondi avvalendosi di un numero davvero esiguo di termini (yü shao yi zu, 语少意足).²

Nel primo verso si fa riferimento a una residenza imperiale desolata (Liaoluo gu xinggong 寥落古行宮), che è quella di Shangyang a Luoyang. Le donne vengono identificate con quelle dell'era Zhenyuan (785-805). Nell'ultimo verso viene invece nominato il regno di Xuanzong e probabilmente ci si riferisce all'era di Tianbao (742-756). Durante questo arco di tempo, circa sessant'anni, le concubine paragonate ai fiori di color rosso che sbocciano, invecchiano (baitou gongnü 白头宮女) e soffrono di solitudine. Si raccontava che spesso esse trascorrevano il tempo in giardino raccogliendosi in tondo per fantasticare sulle loro vite. Le donne così disposte

¹ Alcuni famosi commentatori come Yu Yang 漁陽 e Nong De 沈德, hanno studiato a fondo il poema

² Anon (2007), Gonghua jimo hong gudai de nü tongxinglian 宮花寂寞紅解密古代的女同性戀, <http://sh-memory.blog.sohu.com/121194383.html>.

venivano paragonate ai fiori pullulanti del giardino. A rendere la drammaticità del momento è soprattutto il contrasto dei colori: il bianco dei capelli invecchiati con il rosso dei fiori sbocciati. La preziosità dei versi tuttavia non è l'unica motivazione che spiega la scelta del titolo. Gonghua jimo hong 《宫花寂寞红》 che io ho tradotto con “i fiori del palazzo imperiale sono rossi e solitari” è anche una fra le tante espressioni per identificare l'omosessualità femminile ai tempi delle dinastie cinesi. Nei tempi antichi, il luogo in cui il lesbismo era maggiormente diffuso era proprio fra le mura dei Palazzi Imperiali. È risaputo che le concubine erano trascurate dal punto di vista sessuale, dal momento che il Sovrano-marito non avrebbe potuto soddisfarle tutte. Una minoranza finiva col commettere suicidio, mentre la restante parte cercava delle soluzioni alternative. All'interno della residenza oltre al sovrano, l'unico uomo con cui potevano entrare in contatto le donne era l'eunuco, con cui spesso nascevano delle tresche. Alcune si accontentavano della masturbazione, mentre un altro numero considerevole sceglieva di avere rapporti fra loro.³ Ecco spiegato il perché i cinque caratteri menzionati sopra rappresentino un modo piuttosto elegante e parafrastico per indicare l'amore fra donne, il soggetto su cui è incentrata la mia tesi. Il corpo della tesi conta tre capitoli. Il primo capitolo è suddiviso in tre paragrafi. Il primo paragrafo esplora in maniera sintetica il campo della sessuologia, le teorie di genere, le idee femministe e la figura della lesbica. Grazie a Michael Foucault la figura dell'omosessuale viene categorizzata durante il periodo della cosiddetta Rivoluzione sessuale.⁴ Judith Butler poi sviluppa il pensiero di Foucault secondo una visione meno spiccatamente maschilista, contestualizzandolo in base alle teorie femministe.⁵ Queste imprigionate nella formulazione di una definizione univoca del termine “donna”, concorrono nel mettere in discussione il consolidamento del sistema eterosessuale e fallocentrico. Infine la soluzione viene proposta da Monique Wittig, la quale sostiene che l'unico termine capace di sottrarsi a tutte le ostruzioni di potere, è proprio la figura della lesbica, considerata come un “terzo genere”.⁶ Nel secondo paragrafo si prendono in considerazione gli studi queer post-coloniali, i quali tentano da un lato di decentralizzare e destabilizzare la “global queerness”⁷ occidentale, dall'altro di evitare la caricatura e l'idolatria della realtà cinese, facendo della Cina il centro attorno al quale tutto il resto gira. Si spiegano le radici etimologiche del termine *tongzhi* e *tongxinglian*, e si appura la mancanza di un termine specifico cinese per indicare il lesbismo. Questa condizione svantaggiosa, porterebbe la figura della cinese lesbica alla continua esigenza di auto affermarsi per costruire una propria identità già piuttosto in bilico. Nonostante qualcuno neghi la loro esistenza, storicamente si appura che sin dall'epoca Ming-Qing i rapporti sessuali fra donne erano

³ Anon (2007), Gonghua jimo hong gudai de nü tongxinglian 宫花寂寞红解密古代的女同性恋, <http://sh-memory.blog.sohu.com/121194383.html>

⁴ Michel, Foucault, Robert Hurely (a cura di) (1980), *In the History of Sexuality*, New York, Vintage, p. 43.

⁵ Judith, Butler (1990), 'Gender Trouble', *Feminism and the subversion of Identity*, London: Routledge.

⁶ Monique, Wittig (1981), 'One is not Born a Woman', *Feminist Issues*, 1:2.

⁷ Natalie, Oswin (2006), "Decentering Queer Globalization: Diffusion and the 'Global Gay', Environment and Planning", *Society and Space*, 24.

non solo permessi ma anche incoraggiati. Tuttavia si dovrà attendere gli anni ottanta prima che la “letteratura lesbica” rivendichi i propri diritti in Cina.

Nel terzo paragrafo vengono sommariamente perlustrati i campi della psichiatria, ove si registrano casi di discriminazione a danno di alcune criminali lesbiche. Si appura che gli studi sociologici hanno ricevuto grandi benefici dallo sviluppo della tecnologia cibernetica. Il prender piede infatti, di social network lesbici come Lalachat, Lescn e Aladao ha favorito sia la fondazione di un numero sempre crescente di organizzazioni, sia lo sviluppo di nuovi approcci di studio. Dopo aver preso in esame i ruoli “T/P” e il loro differente impatto nella RPC, Hong Kong e Taiwan, si conclude che nonostante possano in alcuni casi emulare le dinamiche eterosessuali, questi rappresentano una peculiarità imprescindibile della Cina moderna.

Il secondo capitolo è suddiviso in tre paragrafi. Nel primo paragrafo viene fatto il punto su diverse statistiche condotte per identificare il plateau d’età media in cui si contrae il matrimonio in RPC, Hong Kong e Taiwan oggi. In seguito vengono riportate diverse interviste e sondaggi condotte dalla ricercatrice Lucetta Yip Lo Kam che ha voluto indagare sul rapporto tra un gruppo di lesbiche e le loro famiglie. Dalla concomitanza di questi dati si evince che il matrimonio rappresenta un meccanismo di pressione psicologica e sociale a cui è difficile sottrarsi (anche e soprattutto per i soggetti omosessuali). Nel secondo paragrafo viene chiarita la posizione dei “registi indipendenti” in Cina, le loro limitazioni e difficoltà dal punto di vista legislativo ed economico. Li Yu è una tra queste, e . Dopo aver seguito il suo percorso lavorativo piuttosto anomalo viene recensito e analizzato “il primo film nella storia cinese che tratta dell’amore di due donne”, *Fish and Elephant*.⁸ Il fatto che la pellicola sia nata originariamente come un documentario spiega la tecnica piuttosto rudimentale, tuttavia l’utilizzo di una macchina a mano, di piani sequenza, e campi lunghi esprimono una volontà specifica di questa regista esordiente. Il titolo del film dà spazio a diverse interpretazioni, una delle quali è stata adottata come titolo del mio mio paragrafo. La scelta è dettata dalla tradizionale credenza che Yin e Yang si completino, e tenuta per vera la corrispondenza dell’elefante all’elemento yang, e dei pesci all’elemento yin, ho motivi per credere che l’unione delle due protagoniste seppur donne, viene consacrata in virtù dell’equilibrio yin e yang. Nel terzo paragrafo si fanno delle considerazioni a proposito delle difficoltà di fare “coming out” da parte della protagonista del film, riconducendo il tutto ad un discorso più ampio. Facendo leva su ciò che comunemente è considerato “coming out” in occidente, si arriva alla conclusione che in Cina le condizioni affinché si possa parlare di questo fenomeno, non sono soddisfatte. Il film, servendosi di attori non professionisti a cui non viene nemmeno consegnato il copione mostra reazioni d’incredulità, ignoranza e incomprensione che sono assolutamente veritiere e reali. Nonostante il film non venga annunciato come portatore di un messaggio di liberazione per gli omosessuali o standardo dei diritti gay, tuttavia mette a nudo una realtà in cui mancano gli spazi pubblici in cui essi possano riconoscersi.

Il terzo capitolo si suddivide in due paragrafi e un terzo a carattere conclusivo.

Nel primo paragrafo ci si concentra sull’analisi tecnica e teorica del film di Alice Wu *Saving Face*.⁹ Per poter fare ciò è necessario fornire preventivamente delle nozioni sugli studi di diaspora, e sugli studi queer di diaspora. Il nazionalismo di diaspora si erge su tre cardini fondamentali: la mitica madrepatria, la figura patriarcale e la monogamia eterosessuale. La

⁸ Jinnian Xiatian 今年夏天 (*Fish and Elephant*, I pesci e l’elefante, Li Yu, 2001).

⁹ Mianzi 面子 (*Salvare la faccia*, Alice Wu, 2005).

diaspora queer invece lavora per rendere intelligibili il desiderio non eterosessuale.¹⁰ Premesso ciò, il film scelto cerca di scardinare il nazionalismo di diaspora a favore di una visione più spiccatamente queer. Inoltre viene toccata la questione della “cinesità”, mettendo in rilievo la contraddizione dell’associazione riduttiva che eguaglia la Cina al mandarino e all’etnia Han. Questo assunto mette in crisi chi incarna quei tratti prestabiliti in quanto a lingua, etnia, genere e sessualità. In ultima analisi *Saving Face* tenta di costruire una comunità alternativa attraverso la comunione fra punto di vista femminile e soggettività lesbica sino-americana. Nel secondo paragrafo si imposta un discorso comparativo tra i film *Fish and Elephant* e *Saving Face*, basandosi su similarità e differenze che intercorrono. Entrambe fanno il loro esordio come registe con un lungometraggio a tematica lesbica; Li Yu di origine cinese, Alice Wu di discendenza cinese naturalizzata americana; la prima documenta la realtà delle lesbiche spinta dalla sua curiosità, la seconda dalla sua esperienza personale. Nessuna delle due offre scenari trasgressivi, i personaggi esprimono la loro femminiltà sia nel modo di vestire che negli atteggiamenti. Non viene ceduto molto spazio all’evoluzione amorosa perché entrambe le registe si trovano sommerse da altre teatiche la cui trattazione prevale su altri fattori. Li Yu tocca il problema delle violenze sessuali domestiche, e dei matrimoni combinati dalle famiglie cinesi; Alice Wu vuole esporre la realtà delle comunità cinesi all’estero, i conflitti generazionali e i problemi che derivano da una gravidanza fuori dal matrimonio. La ricchezza di tematiche, in entrambi i casi ha fatto sì che ci fossero delle pecche sia dal punto di vista narrativo che tecnico.

¹⁰ Gayatri, Gopinath (2005), *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*, Durham, NC: Duke University Press.

1.1 Studi occidentali su sessuologia e omosessualità

In questo primo capitolo, vengono presentate in maniera sintetica le teorie di genere, le idee femministe e la figura della lesbica secondo il pensiero di Foucault, Butler e Wittig. Successivamente si espone il punto di vista degli studi queer-post coloniali, e si analizzano le radici etimologiche dei termini *tongzhi* e *tongxinglian*. Infine si discute dei possibili benefici apportati dal dilagare dei social network lesbici, e secondo alcuni studi sociologici in RPC, Hong Kong e Taiwan.

“The realm of sexuality has its own internal politics, inequities, and modes of oppression.”¹¹

Le diverse forme di sessualità, come qualsiasi altro aspetto del comportamento umano, sono luogo di conflitti d’interesse e di manovre politiche. In questo senso possiamo dire che la sessualità è sempre politicizzata, tuttavia ci sono determinati contesti storici in cui questa viene più duramente contestata e quindi rinegoziata. Secondo l’analisi di Rubin, si afferma che la società attuale vive un momento in cui l’aspetto erotico viene rinegoziato attraverso l’idea che abbiamo del sesso. Per sfidare la nostra comprensione e i più basilari concetti riguardo al sesso, al genere e alla sessualità, inclusa la differenziazione tra eterosessualità e omosessualità, fra sesso biologico e sesso acquisito culturalmente, numerosi pensatori hanno sviluppato diversi metodi. In occidente la “scienza sexualis” come la chiama Foucault, in contrasto con la “ars erotica” di culture come quella indiana, cinese, giapponese, investiga la sessualità a partire dalla confessione “dell’atto peccaminoso”. Se riflettiamo attentamente, lo stesso metodo viene adottato anche dalla Chiesa Cristiana la quale si avvale della “confessione” per giungere poi all’espiazione del peccato.

Il pensatore più acclamato a livello mondiale è senz’altro Michel Foucault, conosciuto per il manuale *History of Sexuality* risalente al cosiddetto periodo della 'Rivoluzione sessuale'¹² degli anni settanta; una potente e provocatoria narrazione sulla regressione della sessualità in epoca vittoriana che ha dato il via alla progressiva liberalizzazione e illuminazione del ventesimo secolo.

Un punto essenziale che Foucault chiarisce è che la sessualità non è né una caratteristica naturale, né un aspetto facente parte della vita dell’uomo. La sessualità è una costruzione di origine storica, sociale e culturale, non biologica.

Come nota giustamente David Halperin, Foucault non commenta mai esplicitamente le cause che scatenano il desiderio verso il proprio sesso. Quando gli è stato chiesto di spiegare l’innata predisposizione all’omosessualità, Foucault ha risposto: “ On this question I have absolutely nothing to say. No comment.”¹³ Foucault insiste sul fatto che l’omosessualità si sia sviluppata a partire dal 1870 e che dev’essere trattata alla stregua della sessualità in generale, ovvero come

¹¹ Gayle, Rubin, Henry Abelove, Michèle Aina Barale, David M. Halperin (a cura di) (1993), 'Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality', *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York and London: Routledge, p. 4.

¹² Per 'Rivoluzione sessuale', s'intende quel periodo di emancipazione sessuale sorta tra gli anni sessanta e settanta del XX secolo, in risposta al periodo di chiusura e puritanesimo degli anni trenta e quaranta.

¹³ David M., Halperin (1995), *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York and Oxford: Oxford University Press, p. 4.

una categoria costruita e non come facente parte della propria natura. Nonostante egli ammetta che nella storia esistano dei precedenti di omosessualità testimoniati dalle condanne contro la sodomia da parte della chiesa e della legge nel sedicesimo secolo, egli spiega che mentre nel sedicesimo secolo gli accusati di sodomia venivano spinti alla confessione del vergognoso atto di fronte a Dio, a partire dal diciannovesimo secolo gli uomini coinvolti in atti di sodomia vengono visti e incoraggiati a considerare se stessi come “omosessuali”. Omosessuale, in termini foucaultiani è considerata una “specie” ovvero un aberrante tipo di essere umano caratterizzato da una sessualità perversa.

Homosexuality appeared as one of the form of sexuality when it was transposed from the practice of sodomy onto a kind of interior androgyny, a hermaphroditism of the soul. The sodomite had been a temporary aberration: the homosexual was now a species.¹⁴

A partire da queste considerazioni numerosi studi sono stati portati avanti.

Un'altra personalità specializzata nel settore è Judith Butler con il suo *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, pubblicato nel 1990. La Butler sviluppa il pensiero Foucaultiano in relazione alle teorie femministe. Molte femministe hanno infatti criticamente notato che gli studi di Foucault sono prettamente incentrati sull'omosessualità maschile. Mentre alcune adducono come spiegazione il personale androcentrismo di Foucault, altre ritengono sia semplicemente il risultato della ricerca di quello specifico contesto storico in cui la sessualità femminile era effettivamente ignorata. Qualunque sia la risposta, la maggior parte delle femministe ritiene che negli studi di Foucault non sia stata approfondita abbastanza la questione del “genere”.

La Butler restituisce al “genere” l'importanza che gli spetta all'interno della sfera dei desideri e delle relazioni sessuali. In particolare si avvale delle teorie Foucaultiane per cui la sessualità è prodotta discorsivamente, e le estende fino a includere anche il genere. La Butler attraverso il pensiero di Freud, Kristeva, Lacan e Wittig esplora le diverse modalità con cui una specifica identità esprime se stessa. Per la Butler è attraverso la ripetizione di atti, gesti e movenze che il genere si comporta come una “temporalità sociale”.¹⁵ Se il genere si serve di una serie discontinua di atti, allora la sua sostanza apparente non sarà altro che un'identità costruita che recita la sua parte di fronte alla società. Judith Butler pone le basi di un femminismo (attraverso una politica di potere giuridico-discorsiva) laddove il pronome di genere è stato rimosso. Sostiene che anche il sistema binario soggetto-oggetto, che sta alla base delle idee femministe (we, women, must become subjects and not objects)¹⁶ non è altro che una costruzione creata appositamente dall'uomo.

È a questo punto doveroso fornire qualche breve cenno storico riguardante il femminismo lesbico prima di addentrarsi in altri discorsi più specificatamente omosessuali. Il femminismo lesbico è un movimento culturale nato tra gli anni settanta e ottanta tra l'America del nord e l'Europa occidentale che si pone delle domande sul ruolo delle lesbiche e delle donne nella società. In particolare rifiuta l'etero normatività e si oppone all'assunto secondo cui tutti i componenti della

¹⁴ Michel, Foucault, Robert Hurely (a cura di) (1980), *In the History of Sexuality*, New York: Vintage, p. 43.

¹⁵ Judith, Butler (1990), *Gender Trouble, Feminism and the subversion of Identity*, London: Routledge, p. 141.

¹⁶ Butler, *Gender Trouble*, p. 144.

società siano eterosessuali. Sostiene che la società debba equipaggiarsi per fornire servizi a questo tipo di cittadino. Oltre alla Wittig, troviamo altre attiviste famose quali Charlotte Bunch, Adrienne Rich e Anne Koedt. Storicamente, sin dagli anni ottanta il lesbismo è sempre stato in qualche modo associato al femminismo. “Lesbian feminism is a related movement that came together in the early 1970 out of dissatisfaction with second-wave feminism and the gay liberation movement.”¹⁷

Secondo la femminista Sheila Jeffreys, il femminismo lesbico è il risultato di due avvenimenti; il primo è la creazione di un nuovo e disgiunto gruppo politico lesbico femminista da parte di alcuni membri della WLM (Women Liberation Movement); il secondo è l’adesione di diversi membri lesbici del gruppo GLF (Gay Liberation Front), previa dissociazione dal suddetto.¹⁸ Tuttavia alcune note personalità come la giornalista e attivista politica Judy Rebick ritengono che nonostante le lesbiche costituiscano il cuore del “Women Movement”, i loro problemi e le loro richieste rimangono ancora invisibili all’interno dello stesso movimento.

Per rispondere ad un saggio di Beauvoir¹⁹ nel quale si cerca la risposta alla domanda se una donna nasca tale o vi diventi in un secondo momento, Monique Wittig suggerisce una soluzione alquanto estrema: piuttosto che diventare donne, tutte dovrebbero diventare lesbiche.²⁰

Rifiutando la categoria di donna, il femminismo a carattere omosessuale della Wittig esclude qualsiasi tipo di solidarietà con le donne eterosessuali, sostenendo che il lesbismo sia l’unica conseguenza politicamente corretta del femminismo.

Desidero citare a riguardo il saggio classico di fama mondiale scritto nel 1968 dalla femminista e ricercatrice americana Anne Koedt, il quale apparve per la prima volta nella rivista *Notes from the first year*.²¹ Il saggio nasce come una sorta di arringa in difesa della tanto conclamata frigidità femminile. La Koedt trova indispensabile fare delle premesse e chiarire la differenza tra l’orgasmo vaginale e quello clitorideo. La vagina non è una zona altamente sensibile e la sua conformazione non è adatta al raggiungimento dell’orgasmo. È piuttosto il clitoride il centro della sensibilità sessuale, nient’altro che l’equivalente maschile del pene. Questo spiega una gran quantità di cose, continua la Koedt, in primis il motivo per cui la frigidità è un fenomeno così diffuso fra le donne. L’anatomia femminile è chiara a riguardo. Nonostante ci siano diverse zone deputate al piacere, tuttavia solo una lo è al climax sessuale, il clitoride. Il risultato della sua inadeguata stimolazione è la frigidità. L’esperienza orgasmica può avere diversi gradi d’intensità, può essere più o meno localizzata o diffusa ma comunque si parla di orgasmo clitorideo.

Tutta questa premessa ci conduce a interrogarci sul sesso fra i due partner e al ruolo che ognuno di essi ricopre. Gli uomini raggiungono l’orgasmo essenzialmente tramite la frizione contro la vagina non contro l’area clitoridea, che essendo esterna non prende parte al processo di frizione.

¹⁷ Lillian, Faederman (1981), *Surpassing The Love of Men*, New York: Morrow, p. 17.

¹⁸ Sheila, Jeffreys (2003), *Unpacking Queer Politics*, Polity, Cambridge: Malden, p. 19.

¹⁹ Simone, De Beauvoir, H. M. Parshley (traduzione di) (1989), *The Second Sex*, New York: Vintage Books.

²⁰ Monique, Wittig (1981), 'One is not Born a woman', *Feminist Issues*, 1:2, p. 48.

²¹ Anne, Koedt, (1973), 'The Myth of the Vaginal Orgasm', Anne Koedt, Ellen Levin, Anita Rapone (ed.) *Radical Feminism*, New York: Quadrangle Books.

Ecco sfatato così il mito dell'orgasmo vaginale tanto conclamato da Freud.²² La Koedt proclama: "What we must do is redefine our sexuality".²³

Sempre sotto la lente d'ingrandimento del femminismo, è chiaro che la presenza di dinamiche di potere in un contesto sessuale non equivale al semplice reiteramento o consolidamento di un regime di potere eterosessuale o fallocentrico. La presenza delle cosiddette convenzioni eterosessuali all'interno di un discorso omosessuale come ad esempio i casi "butch" e "femme"²⁴ in quanto identità sessuali storicizzate, non possono essere spiegate come rappresentazioni chimeriche. La ripetizione di costrutti eterosessuali all'interno di un ambiente culturale homo o etero che sia, sono l'inevitabile sito di denaturazione e mobilitazione delle categorie di genere. Escludendo per il momento le ambiguità e incoerenze all'interno del contesto eterosessuale, le pratiche omosessuali e bisessuali sono comunque soppresse e riscritte all'interno di quello che è il sistema disgiuntivo e "binario asimmetrico" uomo/donna. Tuttavia questi punti ci aiutano a operare tempestivamente, esporre e sostituire le stesse reificazioni. In altre parole l'"unità" di genere è il risultato di una serie di convenzioni, che tendono a conformare il genere stesso a quello che è il sistema eterosessuale. I generi sono costruiti e pensati ad hoc in modo che non nascano conflitti tra questi e il sistema vigente, nella fattispecie quello eterosessuale. Il suddetto si serve di una serie di pratiche che si autoalimentano. La costante ripetizione della logica eterosessuale continua a imitare se stessa a ritmi che non prevedono di rallentare. Judith Butler a questo proposito si interroga,²⁵ se non è possibile far ricorso a una persona, a un sesso né a una sessualità in grado di sottrarsi a questa matrice di potere, com'è possibile sovvertire il sistema eterosessuale? Se non è possibile mettere in discussione le relazioni che intercorrono tra gli stessi concetti che rendono le suddette relazioni intelligibili, com'è possibile rovesciare le logiche eterosessuali? Il presupposto da cui la Butler parte è che "essere" un genere sia un effetto, l'oggetto di partenza con il quale investigare i parametri politici. Ammettere che i generi siano dei costrutti non equivale ad ammettere la loro illusorietà o la loro artificialità. Non ci s'interroga sul loro carattere fittizio, né tantomeno li si immagina all'interno di un sistema binario che concepisca questo e il suo opposto, ovvero il reale e l'irreale. Piuttosto si disquisisce sulla plausibilità del sistema binario in generale, e s'insinua che certe configurazioni culturali riguardo al genere a volte prendano il posto del "reale". Se è vero ciò che disse Beauvoir ovvero che una donna non nasce tale ma lo diventa, segue che "donna" è il termine all'interno di un processo, un costrutto di cui non si conosce con esattezza il punto di partenza o quella di arrivo. Un importante punto da chiarire quando si parla di femminismo, è capire il ruolo della donna all'interno del sistema giuridico da cui viene rappresentata. Un importante punto su cui le teorie femministe da sempre si soffermano è quello che dietro ogni atto ci sia un agente. L'agente è

²² Freud sosteneva che l'orgasmo clitorideo appartiene alla fase adolescenziale, ma che quando le donne cominciano ad avere rapporto con gli uomini, queste dovrebbero trasferire il centro dell'orgasmo dal clitoride alla vagina.

²³ Koedt, *The Myth...*.

²⁴ Ho volute mantenere i termini nella loro versione originale americana, in quanto tradotti non avrebbero avuto la stessa potenza espressiva. La traduzione sarebbe comunque approssimativa e non coincidente con un unico termine italiano, come in inglese. Tuttavia per una maggiore chiarezza posso dire che "butch" corrisponde al tipo di lesbica molto mascolina; "femme" è la femme fatale che tutti conosciamo, il prototipo di donna.

²⁵ Judith, Butler (1990), *Gender Trouble, Feminism and the subversion of Identity*, London: Routledge, p. 32.

condizione necessaria affinché le trasformazioni sociali possano aver luogo. Le teorie femministe della Wittig ricoprono una posizione ambigua a questo proposito. A suo parere, un approccio femminista di tipo materialista comprova la coincidenza fra oppressione e oppressore. Ciò che noi tendiamo a considerare come l'origine dell'oppressione, non è altro che l'oppressore stesso.

“The myth of woman²⁶, plus its material effects and manifestations in the appropriated consciousness and bodies of women. Thus, this mark does not preexist oppression. . .sex is taken as an “immediate taken”, a “sensible given”, “physical features”, belonging to a natural order. But what we believe to be physical and direct perception is only a sophisticated and mythic construction, an “imagery formation”²⁷”²⁸

Poiché questo tipo di “natura” opera in accordo con i dettami di un'eterosessualità coatta, l'emergenza del desiderio omosessuale trascende le categorie sessuali. Se solo, aggiunge la Wittig, il desiderio riuscisse a liberare se stesso, ciò non avrebbe nulla a che fare con la preliminare differenziazione tra i sessi.²⁹

Le donne che falliscono nell'accettare la propria sessualità come inscritta all'interno di un sistema fallocentrico, sono potenzialmente tagliate fuori dalle teorie femministe e da tutte le considerazioni che prescindono dalla convinzione che esista sempre un punto di vista fortemente patriarcale. Il movimento femminista a favore della libertà sessuale sostiene che la sessualità sia sempre costruita all'interno di un discorso di potere. Il potere in questo caso è inteso in termini di convenzioni culturali eterosessuali e fallocentriche. L'urgenza di una sessualità costruita in queste condizioni nel contesto lesbico, bisessuale, e eterosessuale non equivale a mantenere il marchio di mascolinità, non equivale dunque al fallimento della critica del sistema fallocentrico e dell'egemonia eterosessuale. Se la sessualità è culturalmente costruita all'interno di date relazioni di potere, allora il postulato di una sessualità che esista fuori, aldilà e oltre il potere è culturalmente impossibile, una via politicamente impraticabile. Piuttosto che avere una sessualità riconosciuta come mascolinizzata, ove l'uomo è causa e soggetto irriducibile della stessa sessualità, potremmo sviluppare una nozione di sessualità tramite un'operazione di sovvertimento d'identificazioni.

Prendiamo ad esempio le teorie di Foucault a riguardo. Foucault sosteneva per l'appunto che ogni sistema giuridico produce i medesimi soggetti che poi andrà in un secondo momento a rappresentare pubblicamente.³⁰ In altre parole il sistema giuridico andrà a creare gli stessi soggetti che avrà interesse a difendere o accusare. Se è tutta una questione di potere e di leggi,

²⁶ La Wittig si riferisce a 'The myth of Woman', un capitolo di *The Second Sex* di Beauvoir.

²⁷ La Wittig cita Colette Guillaumin, le cui opere si prestano ad un proficuo parallelismo con la sua stessa opera:

Colette Guillaumin (1997) *Race et nature: Système des marques, idée de group naturel et rapport sociaux*, Vol. 11, Paris: Côté-femmes.

²⁸ Monique, Wittig (1981), 'One is not Born a woman', *Feminist Issues*, 1:2, p.48.

²⁹ Monique, Wittig (1979), 'Paradigm', *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts*, Elaine Marks and George Stambolian (ed.), Ithaca: Cornell University Press, p. 114.

³⁰ Michael, Foucault, Robert Hurely (a cura di) (1980), *In the History of Sexuality*, New York: Vintage.

allora può risultare interessante spiegare come una donna potrebbe essere rappresentata oltre che da parametri linguistici, anche da quelli politici.

Un problema cruciale che il femminismo incontra sin dagli inizi della sua battaglia, è quello di dover chiarire l'omogeneità del termine "donna", laddove questo s'intrecci con fattori razziali, etnici, sociali e sessuali. La questione è delicata, proprio perché non sempre una donna riesce a definire se stessa come tale facendo ricorso alle norme di genere, come Denise Riley ha voluto chiarire.³¹ Nel momento in cui si ammette di essere una donna, si ammette anche di appartenere a un determinato genere. Il termine "donna" fallisce non perché esista un "pre-genere" che trascenda tutte le specificità riassunte, ma esattamente perché il genere non riesce a inglobare in se stesso tutte le possibili peculiarità di una persona, non riesce dunque a costituirsi sempre in modo coerente. A ragione Judith Butler sostiene che il termine donna, funzioni non in base a delle norme stabili e fissate a priori, ma esclusivamente in base alle regole fissate di volta in volta all'interno dello specifico discorso.³² Tuttavia la paradossale opposizione di alcune donne al femminismo, che questo vorrebbe ciononostante rappresentare, ci dà un'idea delle reali limitazioni in fatto d'identità politica. Potremmo argomentare prendendo in prestito le idee di Monique Wittig, che sostengono che una lesbica non sia una donna.³³ Una donna esiste soltanto in quanto termine stabilizzatore che consolida il sistema binario uomo-donna, fondato sull'eterosessualità. Dunque una lesbica, rifiutando l'eterosessualità viene esclusa da questa logica binaria, transcendendola. Il risultato è che una lesbica non può essere definita né come uomo né come donna. La Wittig si spinge oltre dicendo che una lesbica supera le categorie sessuali, manca di un proprio definito genere, e che l'unico che gli possa appartenere è il cosiddetto "terzo genere".

Quello della Wittig è un esempio paradossale, tuttavia l'assunto che il femminismo possa rappresentare la totalità delle donne è chiaramente utopica. Sarebbe forse più plausibile sostenere una logica di esclusione, ridurre la superficie spettrale, e ricercare una via meno ampia ma più sincera.

Cerchiamo di percorrere la strada dell'omosessualità e vedere fino a che punto questa possa essere accomodante per le teorie femministe. I termini identificativi queen,³⁴ butch e femme destabilizzano le categorie sessuali e al tempo stesso sono sintomatici della famigerata "mente etero". La Butler sottolinea che l'idea che le figure di butch e femme siano delle copie, sminuisce la loro natura. Il luogo comune che queste non facciano altro che imitare le loro controparti di uomo e donna è fortemente destabilizzante per il loro status.³⁵ Nel momento in cui si associa la coppia butch-femme alla coppia uomo-donna, si priva la prima della sua carica erotica intrinseca. Nonostante la Wittig consideri il lesbismo essere uno strenuo rifiuto di tutte le logiche

³¹ La nota fa riferimento all'interessantissimo e curioso titolo della seguente opera: Denise, Riley (1988), *Am I that Name?: Feminism and the Category of Women in History*, New York: Macmillan.

³² Judith Butler, *Gender Trouble*, p. 4.

³³ Monique, Wittig (1979), 'Paradigm', *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts*, Elaine Marks and George Stambolian (ed.), Ithaca: Cornell University Press, p.119.

³⁴ Il termine "queen" indica il tipo di lesbica molto femminile e frivola.

³⁵ Butler, *Gender Trouble*, p. 123.

eterosessuali, è vero anche che la sola opposizione è al contempo sintomo di coinvolgimento alla stessa.³⁶

La Wittig critica la “mente etero” poiché incapace di liberare se stessa dal pensiero della diversità.³⁷ Insinua inoltre che il superamento di tale sistema sessuale binario darebbe vita a un numero indefinito di sessi, tanti quanti sono gli individui. Se davvero così fosse ovvero che a ogni individuo corrisponda un sesso, allora non esisterebbe più alcuna definizione comune e univoca di tale termine. Ogni sesso rappresenterebbe un’ inoppugnabile proprietà privata e non sarebbe più in grado di fornire alcuna informazione di carattere generale. Per la Wittig la rigida restrizione binaria sessuale è serva del sistema compulsivo eterosessuale.³⁸ Il rovesciamento di questo stato di eterosessualità compulsivo inaugurerebbe una sincera “umanità” fra le persone, libere finalmente dalla schiavitù del sesso. La Wittig suggerisce che la diffusione e profusione di un erotismo a carattere non fallocentrico dissiperebbe ogni illusione su sesso, genere e identità. Anche in altri contesti la Wittig riconosce il lesbismo come il “terzo genere”, in grado di trascendere il sistema binario eterosessuale e i suoi confini. Pare a volte contraddirsi sostenendo che il superamento del sistema compulsivo eterosessuale possa essere sovvertito da un’ unica figura, l’ unica che lei conosca. “The lesbian is the only concept I know which is beyond the categories of sex”.³⁹ La sua critica non è rivolta al soggetto maschile che impersona le leggi paternali e il sistema fallocentrico, piuttosto propone al suo posto un equivalente femminile, una figura lesbica che funzioni da mezzo linguistico.⁴⁰

Gender is the linguistic index of the political opposition between sexes. Gender is used here in the singular because indeed there are no two genders. There is only one: the feminine, the masculine not being a gender. For the masculine is not the masculine, but the general.⁴¹

Pertanto la Wittig inneggia alla “distruzione dei sessi”, affinché la donna possa investirsi dello statuto di soggetto universale.⁴² Attraverso la distruzione la donna dovrà inglobare entrambi i punti di vista, quello universale e quello particolare.⁴³ Judith Butler sostiene che la visione della

³⁶ Monique, Wittig (1985), 'The Mark of Gender', *Feminist Issues*, 5:2, , pp. 3-12.

³⁷ Monique, Wittig (1980), 'The Straight Mind', *Feminist Issues*, 1:1, p.105.

³⁸ Monique, Wittig (1981), 'One is not Born a Woman', *Feminist Issues*, 1:2.

³⁹ Wittig, 'One is not Born a Woman', p.53.

⁴⁰ In Francia diverse personalità femministe hanno proposto un linguaggio alternativo al sistema fallocentrico e quello di leggi paternali. La Wittig invece si è sempre opposta a questa tendenza, sostenendo che il linguaggio nella sua struttura, non ha nulla di misogino ne femminista ma è solo uno strumento da utilizzare per fini politici. La sua convinzione di un “soggetto cognitivo” che esiste a priori del linguaggio, chiarisce il suo punto di vista. Ci aiuta a capire perché consideri il linguaggio come strumento, e non come risorsa di significati preesistenti.

⁴¹ Monique, Wittig (1984), 'The Point of View: Universal or Particular?', *Feminist Issues*, 3:2, p. 68.

⁴² Monique, Wittig (1984), 'The Trojan Horse', *Feminist Issues*, 3:2, p.68.

⁴³ La frase originale ha una sfumatura leggermente diversa: "One must assume both particular and a universal point of view, at least to be part of literature".

Wittig non sia così estremista, e laddove sembra che sottoscriva a un radicale progetto di emancipazione lesbica, e sottolinei la differenza tra donna e lesbica, lo fa in difesa di un “pre-genere” la cui peculiarità è la libertà.⁴⁴ Questo punto si conforma con l’idea che il genere umano fosse in origine libero.

Julia Kristeva considera l’eterosessualità il prerequisito indispensabile per la fondazione di legami familiari e culturali.⁴⁵ Identifica l’esperienza lesbica come l’alternativa psicotica rispetto all’accettazione delle leggi paternali. Progettando la sessualità lesbica in quanto “alter”, non fa altro che rendere tale identità inintelligibile a qualsiasi società e cultura. Judith Butler trova significativo tale approccio, in quanto ci fornisce delle nozioni su come una mente eterosessuale possa concepire l’identità lesbica.⁴⁶ Aggiunge inoltre che Kristeva piuttosto che sfidare le tanto temute leggi paternali, preferisce spiegare l’esperienza omosessuale come uno stato libidinoso regressivo, privo di qualsiasi nozione culturale ovvero una sorta di stato selvaggio. Una tale visione risulta inaccettabile e opprimente per qualsiasi donna, lesbica o meno, proprio perché si dà per scontato che il sistema vigente sia quello eterosessuale con a capo un patriarca inflessibile.

⁴⁴ Butler, *Gender Trouble*, p. 20.

⁴⁵ Julia, Kristeva, Thomas Gorz (a cura di) (1984), *Desire in language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Colombia University Press.

⁴⁶ Butler, *Gender Trouble*, p.87.

1.2 Background storico e tracciato etimologico del termine *nü tongxinglian*

Un approccio decisamente interessante è quello degli studi queer post-coloniali che si ripropongono di destabilizzare la “global queerness” perpetuata dai valori e dall’ideologia occidentale, in virtù di realtà queer esterne ad essa. Distruggendo il nucleo centrale su cui si basano tutte le teorie prevalentemente in voga, si aprono diverse possibilità che nel presente caso potrebbero adattarsi meglio alla realtà cinese. Nel tentativo di decentralizzare i suddetti, gli studiosi post-colonialisti, si concentrano nel fornire testimonianze a sostegno delle specificità culturali e sessuali in contesti non Occidentali. In altre parole, costruiscono la validità dei loro discorsi sul fatto che le abitudini sessuali di un popolo, sono senz’altro influenzate dal contesto sociale, culturale nonché geografico in cui sono immerse.

Sin dagli anni novanta, gli studiosi si sono dati da fare per raccogliere prove sull’esistenza della cultura queer in espansione la quale conta un florido numero di opere letterarie. Tuttavia durante la ricerca dell’elemento indigeno, genuino e peculiare delle culture non occidentali, si corre sempre il rischio di “orientalizzare”, di cadere insomma nella trappola della caricatura e dell’idolatria. Questa trappola non solo può trancare, travisare e fraintendere queste culture ma rischia involontariamente di assecondare le forze omofobiche, patriarcali e repressive del luogo. Proprio gli studi sull’identità queer nella Repubblica Popolare Cinese, spesso vengono considerati come “opposti” a quelli occidentali. A questo riguardo, la cultura cinese presta molta attenzione agli aspetti relazionali legati alle identità sessuali, e viene considerata come l’icona dei valori familiari. Questa visione un po’ semplificata talvolta conduce gli studiosi ad appiattire e minimizzare la natura evolutiva della realtà cinese. In particolare non è sempre facile riconoscere la complessità di una realtà post-socialista. Questa, basata su un’economia statale di tipo socialista, grazie ad un veloce processo di modernizzazione nell’arco di pochi anni è riuscita a diventare uno stato ad economia di tipo neo-liberale. Come anche evidenziato da Chou Wah-shan, diversi studiosi tendono a risolversi essenzializzando un’identità che secondo loro può essere identificata come “cinese”.⁴⁷ Solitamente si cerca di trovare una soluzione che abbracci in modo armonico tutti i soggetti queer, evitando così il confronto e le possibili proteste. Sicuramente le peculiarità culturali sono importanti per la comprensione della realtà queer cinese, tuttavia l’eccessiva sinizzazione potrebbe portare al processo inverso ovvero quello di negare la reale influenza che l’occidente ha avuto nella costruzione dell’identità sessuale cinese. Affermando la sovranità dei valori familiari, si possono involontariamente rigettare i desideri espressi dalla società queer cinese rispetto allo stile di vita e alla realtà sociale. In altre parole l’ambiente queer cinese deve essere compreso nella sua complessità e nel suo dinamismo politico e culturale, contestualizzandolo secondo l’influenza occidentale, il pensiero post-moderno, la tradizione confuciana, e l’ideologia comunista.

Gli studiosi interessati a questo campo mettendo in discussione le pratiche e le identità queer ampiamente accettate come occidentali, cercano prove dell’esistenza di comunità “non eterosessuali” fuori dai confini dell’ovest. Ciò che si cerca sono “nuove categorie di

⁴⁷ Wah-shan Chou (2000), *Tongzhi: Politics of Same-Sex Eroticism in Chinese Societies*, New York: Haworth Press.

omosessualità”, comprovanti realtà queer che non siano semplicemente una continuazione o un’imitazione del modello universalizzato occidentale.⁴⁸

Attraverso i suddetti studi sulla sessualità s’intende destabilizzare l’occidente in quanto sorgente delle correnti queer, per far sì che gli ambienti accademici volgano il loro sguardo verso altre vie e altre specificità sessuali. Questo genere di studi queer mette in discussione nella giusta misura il colonialismo culturale, tuttavia talvolta si rischia di definire queste culture come “resistenti” al fenomeno di globalizzazione. Come Oswin ribadisce:

Recuperated as unique and autonomous, non-Western queerness is trapped in a local sphere that can at best only mitigate the effects of an imposing Western queerness that looms globally as a threatening cultural force. Innovations in non-Western contexts are overemphasized and romanticized as resistant while the global queerness that they are purportedly resisting the imposition of is rendered in only ambiguous, though strong, terms.⁴⁹

In altre parole se trattiamo gli ambienti queer non occidentali come una reazione alla globalizzazione, probabilmente tenderemo ad amplificare le differenze culturali distorcendo la realtà dei fatti. La tendenza romantica manifesta negli studi queer cinesi tende a rigettare l’idea che la Cina sia simile all’occidente preferendo una visione che evidenzi, “attraverso una disperata ricerca dell’altro”, la propria autenticità e peculiarità.⁵⁰ A voler mostrare a tutti i costi la propria “diversità” è facile che si faccia un ritratto troppo pittoresco della Cina queer moderna. Gli sforzi degli studiosi a volte possono involontariamente assecondare le pressioni locali che tentano di presentare una Cina omogenea e tradizionale a discapito delle richieste di minoranze sessuali. Gli ambienti accademici occidentali sembrano piuttosto propensi ad accettare discorsi sull’autenticità dell’identità sessuale cinesi, basata sui tradizionali valori confuciani. Tuttavia esistono ricercatori come Aaron Ho della City University di New York che coraggiosamente fanno di certe affermazioni definibili come frutto di un filosofare che non tiene conto della realtà e assurde: “Sebbene nessun critico l’abbia ancora notato, appare alquanto impopolare nonché dolorosamente imbarazzante dover affermare che non ci siano lesbiche nella società cinese.”⁵¹ Affermare che la sessualità sia una costruzione è certamente un cliché, soprattutto se facciamo ricorso alle teorie Foucaultiane. Foucault nella sua immensa opera esamina come le strutture di potere del diciannovesimo secolo abbiano etichettato gli omosessuali come una “specie”, reprimendoli ma “dando al contempo voce all’amore che non osa pronunciare il proprio nome”.⁵²

⁴⁸ Natalie, Oswin (2006) "Decentering Queer Globalization: Diffusion and the 'Global Gay', Environment and Planning", *Society and Space*, 24, p. 781.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Frank, Dikötter (1995), *Sex, Culture and Modernity in China: Medical Science and the Construction of Sexual Identities in the Early Republican Period*, Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 10-11.

⁵¹ Aaron K. H., Ho (2009), 'The Lack of Chinese Lesbians: Double Crossing in Blue Gate Crossing', *Genders Journal*, Issued 49.

⁵² La celeberrima frase è stata conclamata da Oscar Wilde durante il processo che lo incriminò. La frase era una citazione dal poema “Two Loves” di Alfred Douglas, il suo presunto amante. Da quel momento in poi “The love that does not dare to speak his name” è una metafora per l’amore omosessuale.

Lo storico Ned Katz seguendo Foucault, traccia l'etimologia dei termini "omosessuale" e "eterosessuale" per dimostrare che la loro definizione cambia col trascorrere del tempo e l'alternarsi dei secoli. Egli spiega:

"Radical social constructionists... posit the historical relativity of sexual behaviors, as well as of identities, meanings, categories, groups, and institutions. Such relativity theory... remains subversive... for it challenges our stubborn, ingrained idea of an essential eternal heterosexuality and homosexuality."⁵³

Applicare questa logica alla parola "lesbica" rappresenterebbe un grande balzo in avanti, sennonché personalità come Judith Halberstam sostengono che "lesbica" è un termine prodotto dal potere politicizzato del femminismo, e da ciò che Foucault chiama "homosexual reverse discourse"⁵⁴. Dal momento che il termine viene collocato in un determinato momento storico ovvero tra la metà e la fine del ventesimo secolo, questo non può essere utilizzato per indicare l'amore tra donne in modo arbitrario.⁵⁵ Seguendo questa logica, il termine non può tantomeno possedere valenza transnazionale se si parla di donne appartenenti a culture diverse. Pertanto il discorso deve essere culturalmente e storicamente determinato.

Interessanti le considerazioni a partire dalla traslitterazione del termine omosessuale in cinese. È risaputo che durante il processo di traduzione qualcosa va sempre perso, e questo caso non fa eccezione. In cinese il termine corrispondente a *omosessuale* è *tongxinglian*.⁵⁶ Possiamo riscontrare una certa incongruenza nella traduzione, non del tutto letterale. In particolare nella versione cinese si perde quella connotazione sessuale e medica insita nella parola "omosessuale".⁵⁷ *Tongxinglian* è letteralmente amore, relazione fra (persone) dello stesso sesso. Prima del ventesimo secolo il carattere "xing" non aveva alcuna connotazione sessuale; secondo la tradizione confuciana denotava la natura, la disposizione, le qualità morali e il carattere dell'essere umano. "Xing" all'interno del Confucianesimo è una parola chiave per indicare "the human nature".⁵⁸ Oggigiorno il termine "xing" non solo denota il sesso e la sessualità ma anche il genere ("xingbie"). I tentativi durante il ventesimo secolo di tradurre i discorsi occidentali sulla sessualità, scontrandosi con la mancanza di una valida nomenclatura cinese, hanno portato alla coniazione delle parole "xingbie" e "xing", rispettivamente sessualità e sesso.

⁵³ Jonathan Ned, Katz, Martin Duberman (a cura di) (1997), 'Homosexual and Heterosexual: Questioning the Terms', *A queer World: The Center for Lesbian and Gay Studies Reader*, New York: University Press, p. 179.

⁵⁴ Michael, Foucault, Robert Hurely (a cura di) (1980), *In the History of Sexuality*, New York: Vintage.

⁵⁵ Judith, Halberstam (1998), *Female Masculinity*, Durham, D.C: Duke University Press, p. 51.

⁵⁶ 同性恋, ove 同 significa medesimo, uguale. 性 esprime sesso, sessualità, genere. 恋 è amore, relazione.

⁵⁷ Ho scelto di tenere come riferimento il termine italiano "omosessuale", poiché nonostante sia a sua volta traduzione del termine inglese "homosexuality", il suddetto ne rimane comunque fedele in ogni sua parte.

⁵⁸ Tze-lan, Sang (2003), *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago and London: The University of Chicago Press, p. 103.

Mentre Katz e Halberstam costruiscono il loro discorso a partire da un punto di vista sociale, Ho sostiene che il fatto che non esista un neologismo cinese per il termine “lesbica”, equivale a dire che nella società cinese non ci siano lesbiche (il che è a dir poco confutabile). Tze-lan Sang nel suo libro svela la genealogia del termine *tongxinglian*.⁵⁹ Quando qualcuno usa il termine *tongxinglian* fa riferimento all’omosessualità maschile. Una lesbica è una *nü tongxinglian*,⁶⁰ vale a dire che bisogna aggiungere il prefisso per chiarire che la coppia è composta da individui di sesso femminile. La Sang ritiene che la suddetta circostanza sia piuttosto desolante. Oltretutto come sottolinea Wah-shan Chou nel suo libro, non tutti in Cina si identificano con il termine *tongxinglian*.⁶¹

Judith Butler nel capitolo *Dangerous Crossing* sottolinea: "At issue is how to read the name as a site of identification, a site where the dynamic of identification is at play".⁶² Se è così allora la mancanza di una categoria impedisce alle donne omosessuali cinesi di esservi iscritte. L’identità della lesbica è elusiva, in continua autoaffermazione, un fluire che tenta di costruire la propria identità. La lesbica in Cina non è altro che la reiterazione del concetto queer in Occidente, per definizione “indeterminato ed elastico”.⁶³ Esattamente per la mancanza di una vera e propria definizione, la lesbica si trova in uno stato incessante di trascrizione e ri-trascrizione. In altre parole all’interno delle comunità cinesi il termine “lesbica” potrebbe apparire più queer⁶⁴ dello stesso termine queer.

La Butler a proposito di Jacques Lacan commenta che “is always to some extent an effort to stabilize a set of multiple and transient imaginary identifications.”⁶⁵ Analizza poi i commenti di Lacan e Slavoj Žižek a proposito di Saul Kripke, e conclude che sia Lacan che Kripke concordano sul fatto che "the name, as part of a social pact and, indeed, a social system of signs, overrides the tenuousness of imaginary identification and confers on it a social durability and legitimacy. The instability of the ego is thus subsumed or stabilized by a symbolic function, designated through the name".⁶⁶

Poiché il patto sociale assieme al “sistema dei segni” sono regolati dalle leggi patriarcali, e dal momento che il lesbismo nell’immaginazione cinese non fa parte del “sistema dei segni”, l’amore fra donne non solo sfugge alla giurisdizione delle leggi patriarcali ma è addirittura indefinibile.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Nü 女 significa donna.

⁶¹ Wah-shan, Chou (2000), *Tongzhi, Politics of Same-Sex Eroticism in Chinese Societies*, New York: Haworth Press.

⁶² Judith, Butler (1990), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York: Routledge, p. 143.

⁶³ Annamarie, Jagose (1996), *Queer Theory: An Introduction*, New York: University Press, 1996, p. 1.

⁶⁴ Queer in inglese originariamente significa insolito, eccentrico. In seguito ha assunto altre connotazioni, soprattutto sotto la spinta delle “Gender Theories”.

⁶⁵ Judith Butler, *Bodies that Matter*, p. 152.

⁶⁶ Ibidem., pp. 152-153.

Alcuni critici come Bret Hirsch, Fu Ruan e Vern Bullough, invece hanno tentato di “disseppellire” il lesbismo nascosto nella storia antica (invano, aggiungerebbe Aaron Ho). Il lesbismo nella Cina antica non era proibito, anzi ci sono testimonianze che provano un’ampia accettazione da parte della società. In uno fra i primi libri sull’omosessualità in Cina, Xiao Mingxiong ha comprovato tramite accurate ricerche che l’omosessualità femminile era molto più diffusa di quella maschile. Sebbene l’attività sessuale fra donne non fosse repressa era tuttavia ammessa solo in presenza dell’occhio vigile del sistema patriarcale. Ad esempio le concubine confinate nella tenuta del padrone erano addirittura incoraggiate ad avere rapporti sessuali fra loro, per evitare che l’astinenza potesse spingerle al tradimento.

Interessante anche quanto evidenziato dallo studio di Laura Wu riguardo dodici testi letterari risalenti ai periodi Ming e Qing. Si parlerebbe di una “etero sessualizzazione” dei matrimoni costituita in modo quasi piramidale. Ovvero il rapporto eterosessuale tra marito e concubine era situato al di sopra della piramide solo a patto di situare al di sotto rapporti omosessuali fra le varie concubine. Nonostante il carattere sensazionale dei suddetti studi, le ricerche della Wu, purtroppo ad oggi non appaiono estensive né conclusive.

Nel trasporre il discorso della società cinese in quello psicanalitico, appare evidente che più si tenta di addomesticare l’ineffabilità della realtà attraverso il linguaggio e i simboli, più si ci accorge di quanto le teorie Lacaniane si scontrino con la società cinese. Sebbene ci sia una scarsità di terminologia per la definizione dei rapporti fra donne, gli uomini nella società si trovavano a loro agio nel vivere in prossimità della realtà lesbica senza dovergli dare necessariamente un nome. Così a causa di una manchevolezza linguistica, gli uomini sono in grado di controllare le donne attraverso il loro dominio patriarcale.

Chou afferma che nella società cinese non esiste il concetto di sessualità, e che dunque manca anche la distinzione fra omosessuale ed eterosessuale.⁶⁷ Ciò spiega perché egli sia a favore del termine *tongzhi* compagno e rigetti il termine *tongxinglian* per le sue connotazioni prettamente sessuali. A riguardo è doverosa una breve trattazione della genealogia del termine. *Tongzhi* letteralmente significa “coloro che hanno le stesse aspirazioni”, convenzionalmente tradotto con “compagno, camerata”. Fu preso in prestito dal giapponese dai nazionalisti rivoluzionari fra la fine del diciannovesimo secolo e l’inizio del ventesimo. Successivamente i membri del partito comunista cinese hanno continuato ad usarlo per auto appellarsi durante la guerra civile e fino a dopo la fondazione della Repubblica nel 1949. In seguito il termine venne ampiamente usato sia in contesti ufficiali che privati, per riferirsi a qualsiasi “adulto” (ad eccezione dei reazionari e dei cosiddetti “nemici del popolo”) indipendentemente dal sesso, fino agli anni ottanta quando l’appellativo perse popolarità. Alla fine degli anni ottanta il termine *tongzhi* fu adottato dagli attivisti di Hong Kong per nominare gay, lesbiche e bisessuali raccolti sotto la bandiera del “Tongzhi Movement”, il quale reclamava la parità di diritti per le minoranze sessuali. Più tardi cominciò anche a circolare in Cina e Taiwan, ma con lievi variazioni e adattamenti locali. Sebbene la parola *tongzhi* inizialmente veniva usata dagli attivisti in contesti reazionari, successivamente acquisì un carattere più fluido e inclusivo, finendo per essere usata dalle minoranze sessuali in diversi contesti sociali cinesi.

Wong nell’ambiente di Hong Kong suggerisce che *tongzhi* is not only a symbol that stands for ‘sexual minorities,’ but it is also an index that points to the speaker’s alignment with the *tongzhi*

⁶⁷ Wah-shan, Chou (2000), *Tongzhi, Politics of Same-Sex Eroticism in Chinese Societies*, New York: Haworth Press. p. 13.

movement and a salient aspect of this or her identity – namely, ‘Chineseness.’”⁶⁸ D’altra parte il termine *tongzhi* nasce come termine usato dal movimento nazionalista, e solo in un secondo momento fu adottato dagli omosessuali. Inoltre nonostante Chou accetti questo termine, si ritrae dal dargli una definizione finale. Questo implicherebbe da parte di coloro che si auto identificano nella categoria, una continua attualizzazione e traslitterazione.⁶⁹

In ultima analisi la differenziazione tra i termini *tongxinglian* e *tongzhi* appare meramente tautologica, e si basa fondamentalmente su un gioco di semiotica. Chou dimostra che la genealogia del termine *tongxinglian* è gravata dal peso del bagaglio culturale e politico cinese. Aaron Ho a riguardo esprime le sue riserve.⁷⁰ Se è innegabile il fatto che la società cinese dia estrema importanza ai legami di parentela, non è sempre vero che in nome di questi si debba necessariamente sacrificare tutto, la propria personalità, la propria carriera e la propria identità sessuale.

Chou sostiene che i genitori moderni non siano tanto preoccupati dal fatto che il figlio possa avere relazioni col proprio stesso sesso. La cosa che preme loro maggiormente è che il figlio non affermi la propria sessualità a discapito dei suoi doveri filiali, in altre parole che non trascuri i propri obblighi familiari.⁷¹ Ho continua a criticare la visione di Chou per la sua connotazione prettamente storica. La società cinese è vista come una sorta di entità incapsulata, preservata dall’azione del tempo e della globalizzazione. Il suo “cameratismo”⁷² può sopravvivere soltanto in una società isolata dal resto del mondo.

All’inizio del ventesimo secolo i discorsi occidentali sulla sessualità, attraverso le opere di traduzione sono riuscite a giungere e a infiltrarsi in Cina ove vigeva una incipiente coscienza sessuale.⁷³ Da quel momento in poi l’eredità di un’etica pudica di stile Vittoriano ha instillato nella società cinese il seme della vergogna per “l’amore che non osa pronunciare il suo nome”. Mentre in Occidente il movimento di liberazione per i diritti dei gay ha mosso i suoi passi negli anni sessanta, in Cina bisognerà attendere gli anni ottanta quando il fiorire della “letteratura lesbica” comincia a rivendicare la parità sessuale. Sempre lo stesso gruppo di scrittrici ha dovuto adempiere all’arduo compito non solo di interagire con le teorie occidentali, ma anche di rigettarle laddove era richiesto.

Come Ludwig Wittgenstein ha notoriamente conclamato “the limits of one’s language is the limit of one’s world”. La mancanza di una definizione per la parola “lesbica” nella società cinese, accompagnata dalla noncuranza verso questo problema, fa’ sì che si crei una tensione nel discorso lacaniano. Secondo questo il processo di denominazione soggioga l’immaginario

⁶⁸ Andrew D., Wong (2005), 'Language, Cultural Authenticity, and the Tongzhi Movement', *Texas Linguistic Forum* 48, p. 211.

⁶⁹ Ibidem., p. 4.

⁷⁰ Ho, Aaron K. H (2009), 'The Lack of Chinese Lesbians: Double Crossing in Blue Gate Crossing', *Genders Journal*, Issued 49, 2009.

⁷¹ Ibidem., p. 96.

⁷² Il termine “cameratismo” qui è sinonimo di omosessualità.

⁷³ Tze-lan, Sang (2003), *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 102-106.

attraverso il linguaggio dei simboli, e le leggi paternali soggiogano e sopprimono in grande misura le lacune restanti.⁷⁴

⁷⁴ Aaron, Ho, *The Lack of Chinese Lesbians*, p. 19.

1.3 Realtà cinese di comunità lesbiche e social network

A partire dall'affermazione della Kristeva⁷⁵ ci si interroga su quale sia l'opinione di esperti nel settore della psichiatria e della sociologia. Interessanti a riguardo alcune studi pubblicati a partire da ricerche in terra cinese. Esistono studi sia in campo psichiatrico che in campo sociologico, anche se i primi hanno una rilevanza minore rispetto agli altri settori.

Sebbene l'omosessualità secondo il *Criterion of Psychopatic Classification and Diagnosis* uscito nel 2001 in Cina non sia più considerato uno stato morboso, tuttavia in alcuni studi medici le lesbiche sono ancora trattate come pazienti.⁷⁶ Un aspetto interessante è che alcune di queste discussioni oltre che ad avere una natura teorica, portano con se delle conseguenze di tipo pratico. Alcuni esempi si possono riscontrare nei trattamenti ingiusti a cui sono sottoposte le criminali lesbiche. In un caso si racconta di come un'assassina lesbica sia stata costretta a subire un'ispezione medica che comprovasse la sua psicopatia.⁷⁷ In un altro caso simile si spiega come un'altra assassina lesbica sia stata sottoposta all'ispezione dei propri organi genitali per appurare che si trattasse effettivamente di una donna.⁷⁸ Di contro non ci sono testimonianze in Cina di alcun assassino eterosessuale che sia stato costretto a subire alcuna ispezione neuropatica, né tantomeno sessuale.

In Cina anche gli studi sociologici sul lesbismo non sono molti, e pochi studiosi si sono imbarcati in questo campo. Tra i pochi coraggiosi annoveriamo Li Yinhe che tratta il lesbismo in ben due dei suoi libri. In particolare tratta il lesbismo in alcuni capitoli del primo libro⁷⁹, mentre mette

⁷⁵ Cfr. paragrafo 2.1.

⁷⁶ Cfr. i seguenti articoli:

Shiming, Tang (2003), 'Jiexi Xingxinli Zhang'ai Tongxinglian Zinue Zize 解析性心理障碍同性恋自虐自责', 'The Explanation of the Hindrance of Sexual Psychology', *Homosexuality and Self-maltreatment and Self-abuse*, 10:37.

Xinjian Wang, and Jianghong Wen (2002), 'Tongxinglian Chengyin de Lilun Tantaotongxinglian Chengyin de Lilun Tantaot 同性恋成因的理论探讨', *On the Cause of Formation of Homosexuality*, *Yixue yu Zhexue 医学与哲学*, No. 4, pp. 1-4.

⁷⁷ Shumei, Xing (2005), 'Tongxinglian Sharen Yili 同性恋杀人一例, One Case on Homosexual Murderer', *Linchuang Jingshenbing Yixue Zazhi 临床精神病医学杂志*, 5:2.

⁷⁸ Caifa, Zhou (2005), 'Tongxinglian Sharen Erli 同性恋杀人二例, Two Cases on Homosexual Murderers', *Fayixue Zazhi 法医学杂志*, Vol. 2.

⁷⁹ Yinhe, Li (1998), *Zhongguo Nuxing de Ganqing yu Xing 中国女性的感情与性 (Love and Sexuality of the Chinese Women)*, Beijing 北京: Jinri Zhongguo Chubanshe 今日中国出版社.

insieme diverse lettere ricevute da alcune lesbiche nel secondo⁸⁰. Tuttavia entrambi i libri mancano di un'adeguata analisi, probabilmente per la scarsità o inadeguatezza di informazioni. Nel 2005 la Renmin Daxue di Pechino ha tenuto la decima conferenza sulla ricerca sulla sessualità cinese. Durante l'evoluzione della conferenza, sono stati presi in esame solo due testi che trattavano l'argomento del lesbismo. Tuttavia nessuno dei due prende davvero in considerazione l'aspetto sociologico. Il primo tratta il lesbismo nella letteratura e nel cinema⁸¹, il secondo analizza le modalità d'interazione sul web.⁸²

In Cina è da quando la tecnologia cibernetica ha preso piede che le comunità lesbiche hanno fatto la loro apparizione, ed ecco spiegato perché la maggior parte delle organizzazioni risalgono ad anni molto recenti. In occasione della Quarta Conferenza sulle donne delle Nazioni Unite, alcune lesbiche hanno approfittato per prendere contatti con organizzazioni lesbiche straniere e tenere così un incontro a Pechino. Fu così che nel 1995 ebbe luogo per la prima volta in Cina, un meeting ufficiale per lesbiche. Nel 1997 Xiao Xian una studentessa che stava conducendo delle ricerche in US, fondò un'organizzazione chiamata "Purple Phoenix" il cui scopo era quello di fornire alle donne lesbiche materiale informativo nonché supporto psicologico. Dopodiché, grazie allo sviluppo scientifico e tecnologico furono fondate un gran numero di organizzazioni lesbiche con offerte sempre migliori. Alcune donne che avevano preso parte al primo meeting pechinese del 1995, fondarono pochi anni dopo nel 1998 la prima organizzazione lesbica cinese, chiamata *Nü Tongzhi*. Nel frattempo si impegnarono nel progetto di una hotline e della rivista "Tiankong". Le stesse organizzatrici programmarono di tenere un festival culturale a tema, ma le autorità governative intervennero tempestivamente e il festival fu cancellato.

La maggior parte delle organizzazioni operano in segreto, e a causa della mancata coesione dei membri e delle manchevolezze del sistema, tutte condividono un destino comune. Solitamente queste organizzazioni hanno vita breve, mancano di fondi e di sufficiente esperienza organizzativa da parte dei membri. La loro riuscita dipende soprattutto dalla capacità dei membri principali più che dall'efficienza del sistema in sé. Spesso capita che dopo le dimissioni di tali membri, importanti progetti falliscono. Le organizzazioni lesbiche sono fortemente dipendenti e interconnesse a Internet. Fra i più importanti social annoveriamo "Lalachat", "Lescn", "Aladao". "Lalachat" è il social network più imponente, che conta il più alto numero di membri 158,283 persone. "Lescn" si piazza al secondo posto con 60,134 membri, e "Aladao" al terzo posto con 31,009 membri.⁸³ Ognuna delle singole società conduce attività e progetti, eppure nessuna di queste influisce in maniera importante su scala mondiale.

⁸⁰ Yinhe, Li (2005), *Ni Ruci Xuyao Anwei 你如此需要安慰, You Need So Much Consolation*, Beijing 北京 Dangdai Shijie Chubanshe 当代世界出版社.

⁸¹ Yang, Liu, 'Xing Shehui Xue Shijiao Xia de Nvxing Tongxing Lian Wenzhi he Qingjie de Shishang hua 性社会学视角下的女性同性恋文字和情节的时尚化', *On the Lesbian Literature and Lesbian Consciousness in Vogue from the Perspective of Sexual Sociology*, presentato alla The Tenth Annual Conference on Chinese Sexuality Research, Beijing, 17 Novembre, 2005.

⁸² Yaya, Chen, 'Duo Yuan Hua Nü Tongxing Lian gei Women Dai Lai de Qidi 多元化女同性恋给我们带来的地气', *The Cultural Diversification of Lesbians*, presentato alla The Tenth Annual Conference on Chinese Sexuality Research, Beijing, 17 Novembre, 2005.

⁸³ I dati registrati risalgono ad un sondaggio condotto nel 2007. Cfr. Yaya, Chen & Yiqing, Chen (2007), 'Lesbians in China's Mainland', *Journal of Lesbian Studies*, 10:3-4, pp. 113-125.

Nel 2005 Xiao Xian fondò l'organizzazione lesbica "Tongyu" a Pechino. I membri della suddetta si sono impegnati nel creare una hotline, e nell'organizzazione di saloni in cui si discute sulle comunità lesbiche in Cina e si fornisce materiale informativo. Si sono anche impegnate nel distribuire materiale inerente al lesbismo all'interno dei campus universitari, e nel prendere parte a conferenze di tipo accademico.

Sempre nel 2005 fu fondata un'altra organizzazione a Shanghai, "Shanghai Lesbians". Attraverso il sito web "lescn.net" sono stati rivendicati i diritti pubblici delle lesbiche a Shanghai. Quando l'identità lesbica cominciò a prendere piede e ad avere dei tratti più "familiari" agli occhi della gente comune, alcune organizzazioni usarono molte delle loro energie per migliorarne l'immagine. Durante un'intervista, la fondatrice Xiao Xian dichiarò che secondo lei non esiste alcuna differenza tra eterosessualità ed omosessualità.⁸⁴ Continuò dicendo che non tutte le lesbiche conducono una vita dissoluta, e che la maggior parte di loro sono molto più fedeli al loro partner di quanto lo siano le loro controparti eterosessuali. Similmente durante un salotto organizzato da "Shanghai Lesbians" il cui tema era "We are falling in love", la visione comune condivisa era quella che fra coppie lesbiche prevale la relazione a lungo termine.

L'attivista nonché regista e scrittore Cui Zi'en in uno dei suoi libri descrisse la vita degli omosessuali dicendo che "We are forced to escape from the center for the center is rotting. As a result, we come to the brink and find a new land. So we decide to settle there for the moment and make a preparation for the next escape".⁸⁵ Chen Yaya sostiene che alcune lesbiche siano riuscite a conquistare il rispetto e la comprensione del pubblico a costo anche di doversi arrendere seppur parzialmente, ai valori mainstream.⁸⁶ Diversi studiosi continuano a sostenere che le lesbiche tendono ad avere relazioni più stabili e durature rispetto agli eterosessuali, fondamentalmente grazie ai loro valori sentimentali più che per la loro sessualità. Secondo Simone Beauvoir l'amore tra donne è molto più profondo di quello tra un uomo e una donna per il semplice fatto che il loro rapporto si basa sul desiderio di prendersi cura l'una dell'altra, e non sul desiderio di possesso.⁸⁷ Secondo Li Yinhe le donne omosessuali spendono molto più tempo ed energie nel costruire e mantenere un rapporto solido.⁸⁸

In realtà un gran numero di lesbiche ammette di essere maggiormente interessate al sesso piuttosto che ai sentimenti. Per questo motivo cambiano frequentemente compagna o mantengono relazioni con più di un partner sessuale per volta, come viene confermato da alcune

⁸⁴ Chu, Zheng (2005), 'Guanyu Lala de Shaoshupai Baogao 关于拉拉的少数派报告, A Report on Lesbians', *Zhongguo Xinwen Zhoukan 中国新闻周刊*, 242:36-39.

⁸⁵ Zi'en, Cui, *Meigui Chuangta*, Rose Couch (traduzione di) (1998), Guangzhou: Huacheng Chubanshe, p.234.

⁸⁶ Chen, Yaya, *Lesbian's in China's Mainland*, pp. 123-124.

⁸⁷ Simone de, Beauvoir (1998), *Di Er Xing 第二性, The Second Sex*, Tao Yingzhu (traduzione di), Beijing 北京: Zhongguo Shuji Chubanshe 中国书记出版社, p.475.

⁸⁸ Yinhe, Li (1998), *Zhongguo Nüxing de Ganqing yu Xing 中国女性的感情与性 (Love and Sexuality of the Chinese Women*, Beijing 北京: Jinri Zhongguo Chubanshe 今日中国出版社.

interviste pubblicate nel 2006 dalla studiosa Chen Yaya e pubblicate nel terzo numero del decimo volume della rivista *Journal of Lesbian Studies*.⁸⁹ Il suo metodo risulta innovativo e si sostiene che una ricerca basata sullo studio dei topic discussi all'interno dei social network lesbici, sia più fruttuoso rispetto al metodo del sondaggio e dei questionari. Nel primo caso infatti le "intervistate" trovandosi all'interno di una realtà a loro familiare, si sentono più a loro agio nel rivelare i propri sentimenti. Naturalmente ci sono anche delle manchevolezze, come ad esempio l'inaffidabilità di background e identità dei membri. Le partecipanti di queste comunità sono sostanzialmente studentesse universitarie o laureate, un'età compresa tra i venti e i trenta anni, native di grandi città quali Pechino, Shanghai, Hangzhou, Wuhan, Chendu, Tianjin, Nanjing ecc. Si è deciso di inserire i risultati del suddetto studio per l'originalità dell'approccio. La ricerca si concentra, infatti, sui problemi di identità personale, sui sentimenti e sulla sessualità delle lesbiche, temi su cui raramente i ricercatori tendono a soffermarsi, prediligendo topic di natura più controversa.

Una dice: "Quando ho confessato alle altre di non aver mai avuto un partner per una sola notte, ho avuto la sensazione che mi considerassero strana e impopolare." Un'altra: "Il mio gruppo è talmente ristretto, che in poco tempo potrei stare con ognuna di loro."

Vediamo adesso alcune tra le diverse reazioni nei confronti degli uomini e del loro corpo.

Qualcuna dice: "Ogni volta che penso ad un uomo, mi viene quasi da vomitare." Alcune addirittura mostrano una sorta di "intolleranza" verso gli uomini: "Semplicemente non riesco ad esprimere cosa provo. Quando un uomo tenta di avvicinarmi non capisco se sia disgusto o timore quello che sento." Altre invece hanno un atteggiamento opposto: "Amo le donne, ma non ho mai provato il piacere del sesso con un uomo. In compenso quando un uomo mi si avvicina, provo un senso di eccitazione e desiderio sessuale molto più forte di quello che posso sentire verso una donna." Parallelamente, diverse possibili reazioni sussistono quando una donna lesbica si trova di fronte ad un'altra donna. Una dice: "Provo ammirazione per il corpo femminile. Mi trovo sempre a mio agio con le donne, anche con quelle verso cui non provo attrazione." A proposito dei tomboy spesso pongono delle restrizioni ai loro gusti: "Mi piacciono le P, ma non potrei mai essere attratta da altre T, né riesco a tollerare la loro presenza."⁹⁰ Un'altra situazione si verifica quando delle lesbiche si trovano a contatto con delle donne eterosessuali: "Odio le etero. Quando mi salutano toccando le mie guance, i miei capelli o quando mi stringono la mano ho sempre la tentazione di gridare loro di non toccarmi." Infine i casi estremi: "Non mi piace toccare altre donne né tantomeno essere toccata da loro. Quando mi capita di fare la doccia con un'altra donna non importa che sia mia madre, un'amica o altro, non le chiederei mai di lavarmi la schiena." Quando si parla di sessualità, le lesbiche tendono a descrivere teneramente baci e abbracci: "Sono attratta dai loro corpi delicati e dal profumo della loro pelle." Un'altra ricorda distintamente: "Ricordo alla perfezione il profumo di ogni singola donna con cui sono stata." Di raro menzionano penetrazione e orgasmi. Quando gli si propone l'uso di dildo per il mutuo raggiungimento del piacere sessuale, le reazioni sono di violento rifiuto: "Se parli così come farebbe un uomo, un gay o un eterosessuale, significa che ne non sai nulla di donne." C'è poi una minoranza che ammette di ammirare il sesso fra uomo e donna: "A dire la verità, mi piace guardare un uomo e una donna fare sesso. È raro che trovi eccitante o stimolante il sesso fra donne." Un'altra aggiunge: "Il sesso perfetto è proprio quello che un uomo fa con una donna."

⁸⁹ Le informazioni sono state raccolte tra il Marzo e Agosto 2003, attraverso social network. In particolare dal sitoweb "lesbian.yth.net" attualmente chiuso, ma anche dal "lesbian.lqqm.net".

⁹⁰ P è l'acronimo per indicare una lesbica piuttosto femminile. T è l'acronimo per *tomboy*. Si rimanda ad una spiegazione più estensiva a p. 18.

Come accennato in precedenza, lo sviluppo di Internet e la possibilità di interagire tramite social network ha rappresentato una svolta per le organizzazioni lesbiche ma anche per coloro che non venivano rappresentate da alcun ente. Quando Internet cominciò ad essere alla portata di tutti, un gran numero di donne lesbiche cominciò a trovare particolarmente rassicurante il fatto di poter esprimere le proprie opinioni e i propri sentimenti, anche quelli più intimi all'interno delle comunità internet. Nel frattempo potevano fare esperienza e ottenere comprensione e supporto. Queste comunità hanno permesso a ricercatori interessati all'argomento di reperire materiale laddove i membri fossero d'accordo.

Sebbene le lesbiche vivano ai margini, la società sembra essere sempre più tollerante nei loro riguardi. Alcuni membri affermano di non aver mai incontrato alcun atteggiamento discriminatorio, ma di provare solo un senso di solitudine per non avere una compagna. È normale che non tutte condividano le stesse esperienze e gli stessi sentimenti. Un'altra dice di poter tollerare gli sguardi curiosi della gente, ma di non poter fare altrettanto con gli sguardi compassionevoli degli amici perché la compassione è offensiva, è qualcosa che si pone in una posizione di superiorità. Queste donne condividono le medesime pressioni da parte della società, eppure non sempre fra di loro nasce un senso di coesione e mutuo supporto. Alcune di loro non vogliono avere nessun legame con le cosiddette comunità lesbiche. Una afferma che preferisce non avere alcun legame con altre lesbiche perché questo la fa sentire ancora più inadeguata. Molte sono addirittura ostili verso i gay, affermando che non esiste alcuna amicizia fra gay e lesbiche.⁹¹

Nonostante molte abbiano simili background ed esperienze, mostrano atteggiamenti diversi nei confronti della propria identità. Ritenere che le donne lesbiche condividano i medesimi pensieri è palesemente sbagliato. Questo se da un lato arricchisce la cultura lesbica, caratterizzata da diverse sfaccettature, dall'altro rende più complicata una definizione univoca della loro identità e sessualità. Di fronte ad una così vasta gamma di personalità, esperienze e atteggiamenti verso la vita, come si fa a trovare una chiara descrizione di chi sia una lesbica e in cosa questa differisca da una donna eterosessuale?

A proposito di identità sessuali, si ritiene utile chiarire alcuni ruoli consueti all'interno delle dinamiche lesbiche. All'interno di una coppia spesso accade di trovare la donna che ricopre il ruolo dell'uomo e quella che ricopre il ruolo proprio della donna. A Taiwan la prima viene chiamata "T" abbreviazione di *tomboy*, la seconda Po 婆 che in cinese significa donna. I due termini ormai sono stati adottati anche nella Mainland, ove il termine "Po" viene abbreviato in "P". La domanda più usuale che risuona continuamente nelle conversazioni fra lesbiche è dunque: "Ni shi T haishi P? 你是T还是P?"⁹² Tuttavia questa domanda, non basta da sola a sciogliere tutti i nodi legati all'identificazione definitiva, di chi sia una T e chi una P. Sostanzialmente la distinzione si basa su un range di peculiarità che vanno da quelle estetiche, a quelle comportamentali, e sessuali. La distinzione non sarà mai netta e univoca dal momento che non vi è alcuna regola prefissata. Questo a volte può creare confusione da parte di chi si aspetta di poter facilmente apporre delle etichette.

All'interno delle comunità Internet, le lesbiche di mezza età tendono a dar poca importanza alla suddetta divisione. Non richiedono caratteristiche specifiche al loro partner, non tendono a ricercare il loro partner basandosi sulle logiche T/P, né tantomeno vogliono conformarsi ad esse. Un atteggiamento diverso viene riscontrato nelle nuove generazioni, dove la differenziazione T/P

⁹¹ Chen, Yaya, *Lesbian's in China's Mainland*, p. 119.

⁹² Sei una T o una P? Sei l'uomo o la donna (nella coppia composta da due donne)?

è largamente accettata nonché utilizzata come fattore discriminante. Sarà facile dunque, in una conversazione fra giovani sentir parlare di PPL, PTL, TPL, TTL.⁹³ Nella fattispecie è importante chiarire sin dall'inizio come ci si identifichi, o che tipo di partner si desideri avere accanto. Nel caso PPL la donna femminile tenderà a cercare un'altra donna femminile. Nel caso PTL la "donna" cercherà la "donna tomboy". Nel caso TPL la "donna tomboy" desidera la donna femminile. Nel caso TTL, il meno usuale e più raro, si parla di una relazione tra due "donne tomboy". Naturalmente è possibile trovare giovani che si oppongono alla diversificazione dei ruoli, e che ritengono auspicabile ricoprire diversi ruoli all'interno della coppia in base alla situazione e in base al partner. Una dichiara: "Amo le donne e amo il fatto di essere donna io stessa; non tollero che il mio partner sia una donna col corpo di una donna, ma con la mentalità di un uomo."

All'interno dei social network uno dei topic più in voga è certamente quello sui ruoli di P e T. Molte concordano nell'asserire che i ruoli possano essere mutualmente invertiti. Una dice: "La mia "donna" mi ha chiesto di prepararle la cena ogni giorno, al che ho realizzato che ciò fa di me una "P"". Alcune esprimono dubbio e timore rispetto alla facilità con cui si possa cambiare ruolo: "Sono dunque una "tomboy"? Dovrebbe davvero essere così semplice? Sono sempre più confusa a riguardo". In base alle ricerche di Chen Yaya pare si concordi su cosa sia una P ma non su cosa sia una T. Di fronte ad una P non sorgono dubbi di alcun tipo nell'accettare di avere a che fare con una "donna", eppure ci sono numerosissimi casi in cui non si riesce ad arrivare ad un responso unanime riguardo all'identità T. Proprio per quanto detto sopra ovvero che non esiste alcun manuale che regoli certe dinamiche, spesso è quasi impossibile etichettare certe lesbiche. Un/una "tomboy" essenzialmente si distingue per il fatto di apparire essenzialmente come un uomo. Dal punto di vista esteriore sono solite portare tagli e abiti prettamente maschili. Questo è il primo segno distintivo che solitamente non lascia alcun dubbio. Tuttavia quando si cerca di tenere in considerazione oltre che l'aspetto esteriore anche l'aspetto sessuale, spesso la situazione appare intricata. Alcune lesbiche infatti, sostengono che una T nel rapporto sessuale non possa essere penetrata. Altre sostengono che addirittura non possa nemmeno essere toccata. Al contrario alcune sostengono che la T possa ricevere e dare piacere allo stesso modo di una P. Una in risposta a quest'ultima dichiarazione appare preoccupata: "Se questo è possibile è solo colpa del fatto che ormai le P hanno il controllo della sfera sessuale, e se si dovesse andar avanti in questa direzione presto non ci sarà più alcuna divisione fra T e P."

In base agli studi e all'esperienza di Zheng Chun' e più una lesbica agisce e tende ad apparire come un uomo, maggiore sarà il suo grado di insoddisfazione rispetto alla sua natura fisiologica.⁹⁴

Il "lesbian board lesbian.ytht.net" ha condotto un sondaggio sull'atteggiamento sessuale passivo delle lesbiche tomboy. Dalle ricerche è emerso che la maggior parte delle tomboy è scontenta della propria struttura fisiologica femminile, e che per questo non accetta di essere toccata dal proprio partner. Tuttavia è stato registrato in certi casi un cambio di flusso: "Solo adesso mi

⁹³ L è l'acronimo di 恋, amore in cinese.

⁹⁴ Chun', Zeng (2004), 'Woguo Nv Tongxing Lian de Jiankang Wenti Jiqi Duice 我国女同性恋的健康问题及其对策, Chinese Lesbian's health problems and its countermeasures', *Zhongguo Xing Kexue 中国性科学*, 3:39-41.

rendo conto che non è possibile cambiare il mio corpo in quello di un uomo. Da ora in poi smetterò di desiderarlo e comincerò ad apprezzare il mio corpo.”

In ultimo, sebbene un gran numero di persone inclusi ricercatori e omosessuali ritengano che la divisione tra P/T sia una stupida imitazione delle dinamiche eterosessuali, è tuttavia inconfutabile che questa rappresenti la quotidianità della maggior parte delle lesbiche in Cina. Si può essere d'accordo o meno, ma non si può negare che all'interno della comunità lesbiche sia attualmente indispensabile per far chiarezza.

Una questione di capitale importanza che necessita di essere investigata quando si parla di lesbismo all'interno delle comunità lesbiche, è quella del processo di formazione del soggetto in questione. La maggior parte delle dispute nate attorno ai ruoli T/P sono nate in occasione dell'incidente del 1998 durante la Conferenza sui *Tongzhi*. In particolare sono emerse differenti interpretazioni rispetto alla relazione che sussiste tra ideologia dominante eterosessuale e soggetti queer.

Prendiamo come spunto gli studi su alcuni soggetti maschili omosessuali condotti ad Hong Kong da Petula Sik-Ying Ho.⁹⁵ La Ho mappa la situazione degli omosessuali ad Hong Kong mostrandone tutti i punti di intersezione e snodo, dimostrando che alla base delle pratiche omosessuali sussiste un perenne processo di negoziazione. Mettendo da parte i contenuti dei suddetti studi, prendiamo a modello il metodo utilizzato dalla Ho per trasportarlo in questa sede. Se dovessimo seguire la logica della Ho, ci sarebbe impossibile comprendere se i rispettivi ruoli T/P rappresentino davvero una mistificazione, un inganno del sistema eterosessuale, o se effettivamente godano di una propria autonomia.⁹⁶ Purtroppo la maggior parte degli studi condotti sull'omosessualità femminile nelle comunità cinesi non sono estensivi e appaiono totalmente subordinati rispetto agli studi sull'omosessualità maschile. Mentre si possono apprezzare recenti sforzi da parte di studiosi, nell'area di Taiwan, non si può certo dire lo stesso riguardo Hong Kong e la mainland. Mentre possiamo riportare i nomi di importanti esperti taiwanesi come Cheng, Tsang, Zhang e Zhao, possiamo citare Chou e Lam per Hong Kong, e solamente Li Yinhe per quanto riguarda la Cina propriamente detta. Tuttavia i dati raccolti dai suddetti studi possono rappresentare un buon punto di partenza per ricerche più approfondite. Wang Qingning in una breve e schematica discussione, fa un parallelismo tra le dinamiche di identificazione di genere all'interno delle tre culture lesbiche cinesi. In particolare analizza il “role-playing” T/P in Hong Kong, Taiwan e mainland, nel periodo post-rivoluzionario ovvero dopo il 1976.

Hong Kong scene resembles the T-bar scene in Taiwan during the 1980s . . . In Taiwan, *tongzhi* women who went through their university years during the 90s, and who were influenced by feminism, either don't engage in gender role-playing at all or they make minute distinctions in gender categories (such as little T, more prone to T, more prone to *po*, etc.). In Mainland China, due to the influence of the Cultural Revolution, women are already under pressure to look androgynous. In addition, they live in a social context where most people are ignorant of homosexuality,

⁹⁵Petula Sik-Ying, Ho (1997), *Politicizing Identity, Decriminalization of Homosexuality and the Emergence of Gay Identity in Hong Kong*, (Tesi di Dottorato), University of Essex.

⁹⁶ Evelyn, Blackwood and E. Wieringa, Saskia (1999), *Sapphic Shadows, Challenging the Silence in the Study of Sexuality, Female Desires: Same Sex Relations and Transgender Practices Across Cultures*, New York: Columbia UP, pp. 39-66.

so they tend to relate to each other without specific gender role-playing.⁹⁷

Queste brevi riflessioni solitamente riassumono le conclusioni dei pochi studi etnografici a nostra disposizione. Tuttavia si notano delle insolite eppur interessanti contraddizioni fra le idee degli etnografi e il materiale che loro presentano. Un'incoerenza insomma tra ciò che mostrano e ciò che ne deducono in ultima analisi.

Per esempio, a detta di Wang Qingning l'ambiente di Hong Kong ove il "role-playing" è spiccatamente presente, apparirebbe come il riflesso dell'ambiente taiwanese. Taiwan in questo caso è descritta come una realtà in cui T/P non sono altro che convenzioni antiquate e addirittura pre-femministe. La stessa visione è condivisa da Chou Wah-Shan la cui attenzione si concentra nel criticare i media di Hong Kong. L'immagine dell'omosessualità che viene proposta ad Hong Kong, è sempre veicolata da una prospettiva eterosessuale.⁹⁸

Vorrei mettere in evidenza un sondaggio condotto dalla ricercatrice Helen Hok-Sze Leung che dopo aver intervistato cinque lesbiche tutte con diversi background, ha potuto constatare l'effettivo valore discriminante del "role-playing". Le intervistate hanno confermato che oltre il 70% delle lesbiche che fanno parte del loro scenario quotidiano, fanno ricorso alla differenziazione fra T e P.⁹⁹ Mi sembra chiara la contraddizione sorta fra ciò che Chou sostiene ovvero che il role-playing sia uno stereotipo eterosessuale, e ciò che la Leung comprova. Se le identità T/P sono davvero una convenzione eterosessuale, perché oltre il 70% dei soggetti intervistati dovrebbero accettarla e conformarsene? È ancora più suggestivo il fatto che Chou, tra tutte le personalità intervistate abbia poi scelto di utilizzare come materiale quello più problematico. Dichiarazioni che rispecchiano una minoranza e che quindi non possono essere presentate senza la loro controparte. Continuiamo a prendere ad esempio alcune dichiarazioni rilasciate e riportate da Chou.¹⁰⁰ Tra tutte una sola ammette il suo ruolo di T in ambito sessuale. Tutte le altre sono estremamente critiche nei confronti dei ruoli T/P. Una spiega di essere spesso scambiata per T per il semplice fatto di portare i capelli corti. La Chou sostiene che il motivo per cui molte donne preferisce ricoprire il ruolo di T, sia l'insicurezza e il mancato apprezzamento della propria femminilità. Una imputa la sua personalità tomboy alla propria immaturità e al suo passato orrendo, assurdo e anche un po' tragico.¹⁰¹ Un'altra semplicemente attribuisce l'assegnazione dei ruoli all'arretratezza di Hong Kong, paragonata alla realtà americana.¹⁰² In un altro libro sempre di Chou un'intervistata propone la sua personalissima visione secondo cui i

⁹⁷ John, Loo (1999), *New Reader For Chinese Tongzhi, Huaren tongzhi xin dupin*, Hong Kong: Worldson.

⁹⁸ Wah-Shan, Chou (1996), *Hong Kong Tongzhi Stories, Xianggang tongzhi gushi*, Hong Kong: Tongzhi yanjiu she.

⁹⁹ Helen Hok-Sze, Leung (2002), 'Thoughts on Lesbian Genders in Contemporary Chinese Cultures', *Journal of Lesbian Studies*, 6:2, pp. 123-133.

¹⁰⁰ Chou, *Hong Kong Tongzhi*, p. 109.

¹⁰¹ Ibidem. p. 111.

¹⁰² Ibidem. p. 115.

role-playing siano accettati solo dalla larga maggioranza dei giovani non istruiti, mentre è completamente assente fra quelli la cui istruzione annovera esperienze in Occidente.¹⁰³

Per la realizzazione di un altro progetto pubblicato, alcune donne omosessuali sono state invitate a raccontare le proprie esperienze. In nessuno dei loro racconti è stato mai menzionato il ruolo di T o di P.¹⁰⁴ Helen Leung si mostra critica non nei confronti della validità dei dati etnografici raccolti, ma piuttosto verso l'attitudine mostrata. Non ci si aspetterebbe che oltre il 90% dei dati raccolti da ricercatori che hanno investito così tanto nei loro studi, riflettano atteggiamenti critici e sdegnosi di fronte alla supposta realtà. Sorge spontaneo chiedersi il perché non vengano ugualmente riportati i casi di identificazione non problematici.

Ricercatori come Chou sembrano molto più interessati a esprimere la propria convinzione sulla natura prettamente conservatrice dei ruoli T/P piuttosto che nell'analizzare le intricate ragioni che vi stanno dietro. Prestare attenzione a questi fattori non deve necessariamente condurre all'accettazione dei suddetti ruoli, tuttavia ciò porterebbe a dei risultati più variegati. Studi comparativi e interculturali arricchirebbero oltretutto le metodologie interpretative.

Uno tra gli studi più interessanti in quanto a risonanza teoretica, è quello che indaga la realtà lesbica di Taiwan. In particolare sull'irriducibilità dei ruoli al sistema binario T/P. Apprezzabile la seguente descrizione delle categorie in esame, mostrataci in modo giocoso:

Now one speaks of little T, and camp T—that is to say a very gentle and soft-spoken kind of T. There are also different kinds of P and they don't necessarily wear long hair. For example, a tragic P is a very strong, able woman who is so devoted to her girlfriend that she gives off a tragic air. Most brilliant of all are those who become P when encountering a T, and T when encountering a P.” They can switch between the two roles depending on whom they are with.¹⁰⁵

Questa visione riflette un innegabile senso dell'umorismo, e al tempo stesso rappresenta un tentativo apprezzabile di negoziazione fra le categorie di genere riconosciute e le varie possibilità che a partire da queste potrebbero nascere. Nasce spontaneo chiedersi se questo tipo di negoziazione sia assente ad Hong Kong, o se sia solo invisibile agli occhi dei ricercatori per il semplice fatto che una tale realtà non supporterebbe le loro teorie?

I dati raccolti, nonché le implicazioni teoretiche taiwanesi potrebbero arricchire le metodologie di ricerca di altre comunità cinesi. Studi a riguardo sono estremamente esigui nella Repubblica Popolare Cinese in parte a causa della problematicità degli ambienti di ricerca. Ad esempio all'interno di un'immensa opera che tratta il ruolo delle donne e il femminismo nella PRC, si

¹⁰³ Wah-Shan, Chou (1997), *Postcolonial Tongzhi, Hou zhimin tongzhi*, Hong Kong: Tongzhi yanjiu she, p. 151.

¹⁰⁴ Men-Chao, Lee (1998), *Stories of Tongzhi Desire in Hong Kong, Xianggang tongzhi qingyu wuyu*, Hong Kong: Ming Chuang, p. 253.

¹⁰⁵ John Loo (1999), *New Reader For Chinese Tongzhi, Huaren tongzhi xin dupin*, Hong Kong: Worldson, p.153.

menzionano a malapena le pratiche lesbiche.¹⁰⁶ All'interno di discorsi femministi sono nate speculazioni a proposito dell'influenza che la Rivoluzione Culturale ha avuto nel creare un prototipo di donna "androgina" in Cina. Ad esempio Lydia Liu sostiene che il discorso ufficiale femminista nella RPC dipenda proprio dal processo di identità sessuale.

The category of women, like that of class, has long been exploited by the hegemonic discourse of the state of China, one that posits the equality between men and women by depriving the latter of *their* difference (and not the other way around!) . . . The image of the liberated daughter and the figure of strong female party leader celebrated, among others, in the literature of socialist realism are invented for the purpose of abolishing the patriarchal discriminatory construction of gender, but they end up denying difference to women . . . Post-Mao Chinese women are therefore dealing with an order of reality vastly different from that which feminists in the West face within their own patriarchal society, where the female gender is exploited more on the grounds of her difference than the lack there of.¹⁰⁷

La Liu suggerisce che la rinascita della "tradizione femminile" nella letteratura cinese la quale persiste nel porre l'accento su un modello opposto a quello femminile, possa essere interpretato come atto difensivo rispetto alla suddetta tradizione rivoluzionaria.¹⁰⁸ Le sue osservazioni sul fatto che la parità dei sessi sia raggiunta tramite la privazione delle peculiarità della donna, sono utili oltre che interessanti. In altre parole le donne vengono incoraggiate ad avvicinarsi al modello maschile, a diventare più mascolinizzate.

In base a queste osservazioni, il modello di "donna androgina" sopra proposto è più una versione di donna mascolinizzata. Pertanto mentre i ruoli T/P sia ad Hong Kong che a Taiwan sono visibilmente indice di lesbismo in quanto si differenziano nettamente dal prototipo di donna etero, nella RPC gli stessi ruoli potrebbero essere confusi con il modello di donna rivoluzionaria e mascolinizzata. Alla luce di queste considerazioni ci si interroga su quale sia il modo corretto di costruzione e identificazione della lesbica. In che modo l'identità lesbica si differisca dal modello di donna etero mascolinizzata? Le disquisizioni fatte finora devono infine tener conto dei fattori discriminanti geografici oltre che generazionali. Se è vero che diversi atteggiamenti sono riscontrati in diverse fasce generazionali, è anche vero che le stesse sono a loro volta soggette alle influenze dei diversi contesti sociali da cui sono attorniate (RPC, Hong Kong, Taiwan).

¹⁰⁶ Yinhe Li, *Love and Sexuality of Chinese Women*, Zhongguo nuxing de gangqing yu xing, Beijing, Jinri, 1998.

¹⁰⁷ Lydia Liu, *The Female Tradition in Modern Chinese Literature, Negotiating Feminisms Across East/West Boundaries*, *Genders* 12, 1991, p. 24.

¹⁰⁸ *Ibidem*. pp. 31-40.

2.1 Il matrimonio in Cina

In questo secondo capitolo inizialmente vengono riportati statistiche sul matrimonio in RPC, Hong Kong e Taiwan, e interviste a proposito del rapporto che intercorre fra le lesbiche e le loro famiglie. Successivamente viene analizzato l'aspetto commerciale, narrazione e fotografia del "film indipendente" della regista Li Yu, *Fish and Elephant*. Infine vengono fatte delle considerazioni in merito alla mancanza di spazi pubblici, e della difficoltà di espressione per le lesbiche nella Cina moderna.

In questa sede è importante discutere e analizzare i dati raccolti a partire da diversi sondaggi ed interviste sul matrimonio in Cina. Questi dati preventivi, forniranno le basi statistiche a supporto delle argomentazioni trattate in seguito. Nella fattispecie andranno a coadiuvare ed esemplificare in termini numerici, i temi portanti dei due film presi in esame¹⁰⁹.

Il matrimonio rappresenta una sicura e potente istituzione nella Cina moderna. Secondo alcuni dati raccolti nel 2004, il 19.5% dell'intera popolazione di età compresa e superiore ai quindici anni non risulta essere sposata. La percentuale femminile corrisponde al 16.5% della popolazione totale di donne, e al 22.5% della popolazione totale di uomini.¹¹⁰ I dati appena esposti, sembrano non aver subito significative variazioni nell'arco di cinque anni. Infatti, nel 1999 sullo stesso range di popolazione preso in esame, il 18.8% risultava celibe; le donne rappresentavano il 15.3% della popolazione totale, e gli uomini il 22.2%.¹¹¹ I seguenti dati appaiono ancora più interessanti se confrontati con quelli raccolti in altre comunità cinesi. Ad esempio la percentuale delle persone non sposate ad Hong Kong ammontava al 31.5% nel 1996, e al 31.9% nel 2001.¹¹² A Taiwan invece si registrava che nel 2004 il 34.5% della popolazione fosse celibe.¹¹³

I dati del 2004, mostrano inoltre una drastica discesa della popolazione celibe per certe fasce d'età, ed in particolare man mano che l'età aumenta. Ricontriamo il 69.3% tra la popolazione compresa fra i 20-24 anni, il 21.4% tra i 25 -29, e solo il 5.7% tra i 30-40 anni di età.¹¹⁴ Ciò indica come il fattore età abbia un'importanza determinante in Cina, e che l'età più auspicabile per entrambi i sessi è la fascia d'età compresa fra i 25-29 anni. A quell'età solitamente si sono completati gli studi, e si possiede già un lavoro.

¹⁰⁹ Cfr. 3.2 (*Fish and Elephant*) e 4.1 (*Saving Face*).

¹¹⁰ *China statistical yearbook* (2005), Beijing: China Statistics Press.

¹¹¹ *China statistical yearbook* (2000), Beijing: China Statistics Press.

¹¹² Census and Statistics Department, Hong Kong Special Administrative Region (2005), *Population Aged 15 and over by Marital Status, 1991, 1996, 2001*.
<http://www.censtatd.gov.hk>.

¹¹³ 'National Statistics: Republic of China', *Monthly Bulletin of Statistics*, December 2005.
<http://eng.stat.gov.tw>

¹¹⁴ *China statistical yearbook* (2005), Beijing: China Statistics Press.

Prima che si raggiungano i trenta, la maggior parte delle persone è sottoposta ad una grandissima pressione da parte della famiglia. La pressione è particolarmente sentita dalle donne, i cui genitori, parenti, colleghi e amici si prodigano per organizzare “incontri combinati”. Perfino a Shanghai, che è considerata una fra le città più progredite e liberali sotto molti aspetti sociali, il matrimonio è ancora tenuto in altissima considerazione.¹¹⁵ Le ragioni dell’enorme importanza che riveste il matrimonio, e del massivo coinvolgimento dei parenti nella vita privata e affettiva dei loro figli, può essere politicamente, socialmente e culturalmente spiegata.

Sebbene non ci sia alcuna legge che imponga di sposarsi, tuttavia il fatto di non farlo implica delle conseguenze chiare a tutti. Nonostante il controllo statale si sia indebolito negli anni, a partire dalla caduta del sistema dei “danwei”¹¹⁶ questo continua ad avere una presa piuttosto forte sulla vita della gente. Le coppie regolarmente sposate ricevono maggiori benefici economici, rispetto a chi non lo è. Ad esempio, alle coppie regolarmente sposate viene assegnato un appartamento più grande rispetto alle coppie non sposate, le quali possono aspettare anche diversi anni prima che gliene venga assegnato uno. Un altro fattore da tenere in considerazione è quello per cui attraverso il matrimonio, la donna può ambire alla “scalata sociale”. Oltre ai benefici economici ricavati, le persone sposate godono di riconoscimenti sociali superiori. Il matrimonio è il biglietto verso l’età adulta, poiché non si viene considerati adulti finché non si possiede una casa e una famiglia.

Essere adulti equivale ad assumersi un maggior carico di responsabilità sociali ed essere produttivi per il proprio paese. È senza dubbio un dovere sociale sposarsi e dare vita alla generazione postuma. Se una persona una volta raggiunta l’età matura rifiuta di sposarsi, rifiuta al contempo di adempiere ai propri obblighi sociali, fintanto che non può essere considerata adulta. Il matrimonio e i figli sono entrambi indice di valore all’interno della società, nonché di salute fisica e psicologica. Le persone che superano l’età auspicabile rimanendo ancora single, vengono assieme ai loro parenti socialmente stigmatizzati.¹¹⁷

Nei decenni passati lo status di “daling qingnian” (giovani di età avanzata) veniva additato come un vero e proprio problema sociale. Per quanto riguarda il sesso femminile, il termine in voga ancora usato nelle zone di Shanghai per riferirsi alle donne non sposate è “lao guniang” (donna vecchia). Questo termine è associato solitamente a donne dotate di aspetto poco attraente, scarse attitudini sociali, cattiva salute e difetti caratteriali.

I parenti, all’interno di questo iter rivestono un ruolo dominante prendendo parte alle decisioni della figlia di sposarsi o rimanere single, quando sposarsi e con chi. Sebbene diversi matrimoni combinati sono rari in centri urbani moderni come Shanghai, non sono insoliti i matrimoni “semi-combinati”. Gli incontri con potenziali partner proposti da genitori o amici sono all’ordine del giorno per chiunque abbia raggiunto l’età adatta al matrimonio. I giovani dopo gli incontri possono decidere se continuare o meno a frequentare il candidato.¹¹⁸

¹¹⁵ Lucetta, Yip Lo Kam (2007), 'Noras on the Road', *Journal of Lesbian Studies*, 10: 3-4.

¹¹⁶ Le “danwei” erano delle unità di lavoro istituite da Mao Zedong. All’interno delle danwei tutto, tranne i minimi effetti personali, erano in comune. All’interno del gruppo, ad ogni singolo membro veniva assicurato qualsiasi fabbisogno, dal lavoro, all’abitazione, al conto in banca. Questo sistema inevitabilmente teneva sotto chiave ogni singolo aspetto della vita dei suoi membri, i quali non godevano più di alcuno spazio privato.

¹¹⁷ Lucetta, *Noras on The Road*, pp. 92-93.

¹¹⁸ Ibidem.

Secondo un sondaggio condotto da Li, su duecento persone prese in esame il 40% dichiara di aver scelto personalmente il matrimonio ma con l'approvazione dei genitori, il 13% di aver approvato il matrimonio che i parenti avevano scelto per loro, e solo il 17% dichiara di aver avuto il totale potere decisionale (sebbene il 55% abbia confessato di aver preferito averlo).¹¹⁹

Da quando, grazie all'apertura del mercato e l'introduzione di una politica consumista, l'ingerenza dello stato nella vita privata dei cittadini è diminuita significativamente, questi fanno molto meno affidamento sui fondi statali per provvedere alle proprie necessità.

Quando ancora il sistema delle "danwei" vigeva e controllava la vita privata dei suoi membri, il matrimonio era regolato sostanzialmente da logiche e strategie politiche. Adesso che il suddetto sistema è decaduto, è la famiglia a doversi occupare del mantenimento dell'eterosessualità. I cittadini vissuti in un contesto ove lo stato si occupava di tutto, assicurandosi che non vi fosse alcun comportamento "deviato", inevitabilmente ne sono stati influenzati. Quelli che all'epoca hanno ricevuto una tale pressione in quanto figli, sono tendenzialmente portati a riversare la stessa pressione in veste di genitori o parenti. Coloro i quali sono stati sottoposti a una forzatura affinché conducessero una normale vita eterosessuale adempiendo ai doveri di coniuge e genitore, a loro volta tenderanno a ricreare le stesse dinamiche in cui stavolta sono loro stessi parte attiva del processo. Essi credono fermamente che il ruolo di buon genitore preveda la ricerca attiva di un partner per il proprio figlio. Per questo motivo, i parenti sono soliti investire una gran quantità di energie e denaro nei matrimoni dei loro figli.¹²⁰

Una donna celibe omosessuale è doppiamente stigmatizzata ed emarginata nel contesto eterosessuale. Esiste una gerarchia di riconoscimento sociale in Cina a proposito dello stato civile, ovvero sposato, single, divorziato. Lo status di omosessuale è addirittura più inferiore rispetto ad essere single o divorziati, il che ci fa comprendere lo stato di emarginazione. In che modo affrontare la famiglia e trattare la delicata questione del matrimonio, oggi giorno rappresenta uno degli ostacoli più difficili da superare nella vita di un omosessuale, soprattutto se si parla di una donna.

Risulta molto pregnante all'interno di questo discorso inserire delle testimonianze che ci diano un'idea dell'effettiva realtà sociale cinese.

In primo luogo si desidera riportare delle testimonianze che attestino l'effettivo rapporto tra una donna omosessuale in Cina e la sua famiglia. In secondo luogo, delle testimonianze riguardanti il ruolo che gioca il matrimonio all'interno delle vite di queste donne. Le interviste sono state condotte nel 2006 dalla ricercatrice Lucetta Yip Lo Kam.¹²¹ Le donne prese in esame sono tutte omosessuali nate o stabilitesi in un secondo momento nella metropoli di Shanghai. Tutte loro hanno dichiarato che la maggiore pressione subita, proviene dai genitori, e che la battaglia più grande è quella di riuscire ad affrontare i parenti e confessare la propria inclinazione sessuale. Fra

¹¹⁹ Anon (2002), *Zhongguo'ren de Xing'ai yu Hunying 中国人的性爱与婚姻, Love, Sexuality, and Marriage of the Chinese People*, Beijing 北京: Zhongguo Youyi Chuban Gongsi 中国友谊出版公司.

¹²⁰ C'è un parco nel centro di Shanghai, dove un sabato al mese viene organizzato un "matchmaking" per parenti che cercano partner per i loro figli adulti. Ogni partecipante possiede un bigliettino in cui ci sono scritte le informazioni personali del figlio, e le qualità che si cercano per il potenziale partner. I genitori si scambiano i biglietti e i numeri qualora siano interessati, e in un secondo momento organizzano gli incontri fra le parti.

¹²¹ Lucetta, *Noras on the Road*.

tutte le intervistate, solo una, a venti anni è riuscita a confessare ai genitori la propria relazione con un'altra donna e ad essere accettata dai genitori dopo un primo periodo di rottura, segnato da una vera e propria separazione fisica. Ci sono alcuni casi, in cui le donne sono state scoperte accidentalmente dai familiari. Jenny è una di queste, e i suoi genitori dopo diverse discussioni accese, evitano accuratamente l'argomento. I genitori di Lisa, trent'anni, nonostante siano da sempre sospettosi non hanno mai cercato un confronto diretto. Al contrario, la loro tattica è quella di organizzare a sua insaputa delle cene combinate.

Una modalità molto in uso è quella di non dire assolutamente nulla alla famiglia. Le motivazioni addotte sono tutte legate in qualche modo alla pietà filiale e all'armonia familiare. Molte di loro decidono di andare via di casa, dopo aver scelto un tipo di vita da condurre che a detta loro non sarebbe accettato dai genitori.

La storia di Yan, trent'anni, sposata, è esemplificativa. Dopo la sua seconda esperienza traumatica di rottura con la seconda compagna, decide di abbandonare il marito, la famiglia e cambiare città. Yan spiega il motivo per cui non può parlare ai suoi genitori della sua vita segreta:

I remembered vividly one time when I stayed at their place for a week because I was sick. Each time before a meal, they would push open the door lightly to check and see if I were sleeping. They would always ask me what I would like to eat. It was very hard on me. I didn't feel like eating but I pretended that I wanted to eat something. It got too hard on me afterwards. It's also too much for them physically and emotionally to keep looking after me. Then one afternoon, I got up from the bed suddenly and announced that I would leave home. In fact, my body was too weak. My parents tried to stop me. November is usually very cold back in the North. I did not wear warm clothes when I first returned home. But I put on my coat and told them I was going home without discussing it with them. I wouldn't listen to them either. I put on my coat and pushed the door of my room open and left. My mother kept saying out loud, "You cannot go back, there will be no one to take care of you." But she saw how adamant about leaving I was, she went back into the house to fetch my jacket. I didn't know about this. I had already rushed out, caught a taxi and sat right inside it. I ran really fast so I didn't notice the cold wind. When I sat in the taxi and turned my head around, I saw my mother holding my jacket and running after me. I would never forget this image for the rest of my life. That is why I thought if I chose to live this kind of life, I could never do it in front of them. I might never come out of the closet on my own. It's not because I don't want to face it. I feel that if it is going to hurt people you love around you by doing this, then it's not necessary. Avoid it while you can, right? It doesn't matter with others but for your parents . . . you can never leave them behind just for the sake of yourself. I have done this before already. I will certainly try to avoid it from now on.¹²²

¹²² Lucetta, *Noras on the Road*, p. 95.

Anche altre intervistate hanno scelto di lasciare la propria città natale. Ad esempio Tong, dopo i vent'anni è scappata a Shanghai per evitare il matrimonio organizzato dai suoi. Echo, anche lei superati i venti, arriva a Shanghai per condurre la vita sociale anonima, che non avrebbe mai potuto condurre in una piccola città come la sua. Jenny è nata a Shanghai, ma ha pianificato di andare presto all'estero con la sua compagna. Per Jenny, la brutale reazione dei genitori dipende dalla loro paura di "perdere la faccia"¹²³.

Actually parents always want you to be happy. I feel that the problem is more on their pride or their "face." There are many relatives and friends here. That is why I thought that it might be good if I left the country. They can tell others that I don't want to get married as I'm alone outside of the country. They cannot see you so there is no need to tell others. Just like that time when my father said to me, "You can't be like this in China. China is not that open yet. If you stay in your ways, you cannot be respected in your career or anywhere."¹²⁴

I genitori di Jenny, così avranno un'ottima scusa per giustificare il fatto che la loro figlia non è sposata, dal momento che vive in un posto così distante. La distanza fisica sembra proprio essere un ottimo deterrente per entrambe le parti.

Anche Matty, a metà dei suoi venti anni, ha deciso di lasciare la Cina. Nonostante a Shanghai conducesse un ottimo stile di vita, e avesse una proficua carriera professionale, ha deciso di lasciare con la sua compagna il proprio paese. Matty spiega i motivi della sua drastica presa di posizione:

Although some would say that love between two persons has nothing to do with others, but at least we shouldn't put pressure upon people around us, or affect them. What you're doing should not affect other people's lives . . . I feel that they don't know how to understand [the situation]. If you can leave it out of your family, just leave it out. You know you would get yelled at if you talk about it and it's not necessary. Wait until the day when you really have to talk about it to bring the matter up. Hide it at least for now. Don't talk about it. It might not be a good situation.

La seconda parte delle interviste, come accennato pocanzi indaga le modalità di rifiuto o accettazione del matrimonio da parte di donne che amano altre donne. Il range di età delle intervistate è quello considerato favorevole per il matrimonio, infatti alcune di loro sono già sposate, e una ha addirittura un figlio. La maggior parte sa cosa si prova a subire la pressione del matrimonio, a dover accettare incontri combinati da parenti, colleghi e amici. Nessuna di loro

¹²³ "Perdere la faccia" è la traduzione del tipico modo di dire cinese diu lian 丢脸. Ricorrente, e tenuto in forte considerazione in diversi ambienti, da quello lavorativo a quello privato. Perdere la propria reputazione è considerata una grandissima vergogna nella società cinese.

¹²⁴ Lucetta, *Noras on the Road*, p. 96.

ritiene che il matrimonio sia qualcosa su cui una persona possa prendere il pieno controllo, in quanto anche nell'accettarlo e nel rinnegarlo, questo resta sempre uno strumento di controllo sociale. Accettarlo, equivale all'assunzione delle proprie responsabilità di fronte alla famiglia e alla società. La visione di Shu, venticinque anni è alquanto rappresentativa:

Since marriage is not a simple matter of love, you need to consider many things. Such as family . . . society . . . Since a person's marital status can affect society . . . a marriage can affect things that one might think does not matter before. It can also well be the reason why someone would attack you. And this will make your parents worry.¹²⁵

Queste donne nel parlare di matrimonio, pongono l'accento sui loro doveri nei confronti dei familiari, e quelle già sposate parlano di matrimonio in quanto dovere personale di soddisfare le aspettative della famiglia evitando di sconvolgere l'ordine sociale. Yan ha incontrato la sua prima fidanzata poco prima del matrimonio, e da allora non è stato facile portarla avanti la relazione. Ma neanche in quella circostanza, ha mai preso in considerazione la possibilità di non sposarsi:

I have never thought of not being married. There's no one like that. I felt that everyone has to walk this path. Maybe I thought I was just a bit different from others. But still you cannot upset social order because you're different or special. You still have to bear the responsibilities for others, for your family, for your parents, including for yourself. I didn't see how you can have the ability to challenge [all this]. At that time, both of us [*Yan and her girlfriend*] did not think about [not getting married]. It didn't seem like an issue. It didn't feel like it's a question that was worth serious consideration because it's simply unimaginable to consider its possibility.¹²⁶

Oltre a parlare di responsabilità, Yan ha menzionato l'importanza di avere dei modelli sociali. Sebbene sia a conoscenza che ci siano diverse donne non sposate, tuttavia non le è mai capitato di incontrarne dei decorosi esempi. Oltretutto, nel periodo in cui aveva appena cominciato la sua relazione con un'altra donna, non aveva idea di cosa questo implicasse e di come una lesbica potesse condurre una vita con la sua compagna.

At that time, it was really terrifying to hear people mentioning those three words [*Tong Xing Lian, homosexual*]. When our friends made fun of us and said "you two look like you're *Tong Xing Lian*," I and my girlfriend would fight back at once. First of all, it's about not acknowledging your own being. But now I understand the reason why we fought back is also about others not acknowledging your behavior . . . Both of us didn't know what to

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem., pp. 97-98.

do at that time when we got together. We would always cry when we called each other, and talked about what we should do, because there was nothing to refer to. I thought if we had access to the Internet at that time, we might have gotten together, we might have been with each other . . . overcome many obstacles. You basically won't think of living this kind of life. You feel there is no future for this. You think that no one would embark on this road and that this road is impossible to begin with. You feel that everyone should get married . . . I remembered the night before I got married, she went with me and stayed at a hotel. There were many relatives at home and it provided an excuse for me to stay out in order to get a good rest. So she stayed with me at a hotel room. The next morning, I had to return home to put my makeup on and to prepare for the wedding. It was really . . . together we were crying and crying till four in the morning. That was the night before my wedding.¹²⁷

Oggi giorno, molte giovani sottoposte alla pressione del matrimonio si rifiutano, adducendo come scusa quella di voler rimanere single. Questa soluzione a detta loro, è preferibile rispetto a quella di dover confessare la propria omosessualità. Per la famiglia, probabilmente è più semplice accettare il fatto che la propria figlia voglia rimanere single, piuttosto che riconoscerne la diversa sessualità.

Matty ha chiarito ai genitori che rimarrà single per il resto della sua vita. Flora ha detto ai genitori che non intende sposarsi, e che quello dei single è uno stile di vita del tutto possibile e rispettabile. Tuttavia per tutte quelle che non sono economicamente indipendenti, risulta complicato provare ai genitori di poter sopravvivere senza il sostegno economico di un marito. Un elemento che dalle ricerche appare determinante è proprio quello dell'indipendenza economica, tenuta in grande considerazione dalle lesbiche cinesi che hanno scelto di non sposarsi.

Le intervistate sposate, vivono in situazioni di ambiguità nei confronti del marito e della famiglia. Mu, trent'anni, coltiva una relazione con la fidanzata da un altro Stato. Il marito accetta la relazione extra-coniugale della moglie, fondamentalmente per la distanza fisica che esiste fra le donne.

Altre due donne, Yan e Coral, entrambe trentenni, hanno scelto di lasciare temporaneamente il proprio marito e il proprio paese natale e spostarsi insieme a Shanghai. Entrambe hanno lavorato duramente per riuscire a ottenere un'opportunità così preziosa, quella di poter vivere pochi anni lontane dal loro matrimonio. La distanza fisica sembra davvero essere un fattore stabilizzante, fra la relazione coniugale e quella extra-coniugale (fra donne).

¹²⁷ Lucetta, Noras on the Road, p. 98.

2.2 Fish and Elephant, Yin e Yang

Jinnian Xiatian girato nel 2001 dalla regista Li Yu, è la prima pellicola girata in 16mm a tematica lesbica realizzata nella Repubblica Popolare Cinese. Se il film di Zhang Yuan *Donggong Xigong*¹²⁸ è famoso per essere il primo film gay cinese, allora possiamo considerare *Jinnian Xiatian* il primo film cinese a tematica lesbica. Tuttavia è bene chiarire la basilare differenza che esiste fra le due casistiche. Mentre *Donggong Xigong* può contare su diversi precedenti (che si tratti di scene o personaggi gay) tra cui i registi Chai Mingliang, Ang Lee, Chen Kaige e Wong Kar-wai, al contrario *Jinnian Xiatian*, per il suo carattere pionieristico si è trovato a dover calpestare territori totalmente nuovi e sconosciuti.

Li Yu, nata il 1973 nella provincia dello Shandong, famosa come regista emergente, eterosessuale e dichiaratamente non femminista, ha raggiunto il successo in modo clandestino, o per usare un termine più appropriato “indipendente”¹²⁹. Come la gran parte dei film underground, la loro condizione se da una parte coincide con una limitata libertà per il regista, dall'altra assicura una maggiore visibilità all'estero. Tutti i produttori di film banditi dall'Ufficio del Cinema, vivono in condizioni di ristrettezze economiche e di clandestinità, poiché non gli viene rilasciato il permesso di girare. I registi cosiddetti “indipendenti”, si ritrovano a dover escogitare diversi escamotage sia per la raccolta di fondi, sia per riuscire a girare indisturbati. Quando per una serie di elementi concomitanti fortunati il regista in questione riesce a completare il film, questo è solitamente destinato al mercato estero. Per creare maggiore attesa e attirare un gran numero di spettatori, la pellicola verrà presentata ai Festival Internazionali come “film censurato” in Cina. Se il successo non è sempre assicurato, perlomeno susciterà la curiosità da parte della critica internazionale.¹³⁰ Il fatto che un film non abbia i dovuti permessi, non significa che sia totalmente fuori dalla portata dello spettatore cinese. Solitamente, mentre le proiezioni ufficiali sono poco probabili, i film underground riescono a girare sotto forma di DVD pirata, nei mercatini per le strade o nei negozi specializzati che vendono “copie autorizzate”. È il caso di *Jinnian Xiatian* le cui copie pirata vendute negli ordinari store, riportano nella copertina la seguente dicitura: “Il primo film nella storia cinese che tratta dell'amore fra due donne”¹³¹

¹²⁸ Donggong Xigong 东宫西宫 (West Palace East Palace, Palazzo occidentale, palazzo orientale, Zhang Yuan, 1996).

¹²⁹ Convenzionalmente i registi cinesi “indipendenti” sono coloro che non dispongono dei necessari permessi del governo cinese, per girare. Fra i più importanti registi indipendenti annoveriamo Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, Jia Zhangke, Li Yu.

¹³⁰ Jason, Mc Grath (2011), 'The Urban Generation: Underground and Independent Films from RPC', *The Chinese Cinema Book*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, pp. 167-175.

¹³¹ La versione originale, della mia traduzione, è la seguente: zhongguo dianying lishi diyibu nü nü xing aiqing tical de yingpian 中國電影史上第一部女女同性愛情題材的影片.

Come detto poc'anzi, i film underground solitamente dispongono di budget molto scarsi. La regista, infatti, disponeva per il suo progetto di una somma davvero modesta in parte sovvenzionata da un investitore privato e in parte proveniente dai propri risparmi, in totale circa US \$60,000.¹³² Li Yu in un'intervista ha dichiarato che dopo aver incontrato diversi sponsor, e dopo aver passato giorni e giorni a mostrare il suo progetto a persone che di volta in volta smorzavano il suo entusiasmo, decise di provvedere lei stessa al finanziamento del film. Mise in vendita la propria casa, e raccolse tutti i risparmi ammonticchiati durante gli anni in cui lavorava come conduttrice televisiva.¹³³ Il budget è irrisorio, soprattutto se pensiamo che la stessa somma viene utilizzata approssimativamente per girare una sola puntata di una qualunque serie televisiva. Il governo non diede mai l'approvazione, eppure Li Yu riuscì ad aggirare tutti gli ostacoli e portare la sua pellicola sino alla Mostra del cinema di Venezia. Li Yu ha ironicamente espresso la sua gratitudine verso la pirateria. Se non fosse stato per la circolazione di dvd pirata, il suo audience cinese si sarebbe limitato a qualche gruppo di studente che ha avuto la fortuna di vedere il film solo perché proiettato a fini didattici all'interno degli ambienti universitari.

Li Yu non nasce come regista, ma come conduttrice televisiva e documentarista in un secondo momento. A sedici anni comincia a condurre un programma per la stazione televisiva dello Shandong, la sua provincia d'origine. Nell'intervista rilasciata a Cui Weiping per la rivista *Jintian*, parla delle sue esperienze lavorative e familiari.¹³⁴ I suoi genitori divorziarono quando lei era ancora piccola, quindi tutta la sua adolescenza la visse con la madre che desiderava per lei un lavoro appagante, non troppo stressante e remunerativo. Li Yu quando era ancora alle superiori, passava le domeniche nella stazione televisiva dello Shandong dove conduceva un piccolo programma locale chiamato *Shenghuo Shijian* 生活时间, all'interno del famoso notiziario *Dongfang Shikong* 东方时空.¹³⁵ Nonostante il suo lavoro fosse molto apprezzato dai suoi responsabili, Li affermò di detestare profondamente quel circolo in cui le persone non parevano essere umane ma dei semplici burattini. Sebbene molte persone invidiassero la sua posizione, ella ha sempre ritenuto che quel lavoro fosse "spazzatura".¹³⁶ Dal momento che scegliere una professione equivale a scegliere il proprio stile di vita, appena ne ebbe occasione, smise di condurre e cominciò a girare documentari.¹³⁷ La carriera come documentarista durata fino ai

¹³² Martin, Fran, *Interview with Li Yu*, Beijing, December 26 2003.

¹³³ Cui, Weiping 崔卫平, *Intervista a Li Yu*, , Li Yu fangwen: dianying--ta shini de xin meiyou name bingleng 李玉访谈 :电影--它使你的心没有那么冰冷, *Jintian Wenxue zazhi ban* 《今天》文学杂志网络版, 3 Novembre, 2006.
<http://www.jintian.net/fangtan/cuiweiping1.html>.

¹³⁴Ibidem.

¹³⁵ *Dongfang Shikong* 《东方时空》 nasce il 1 Maggio 1993, ed è il primo notiziario della stazione televisiva centrale cinese CCTV ad essere trasmesso. All'interno di questo notiziario, erano previsti diversi programmi, i più famosi dei quali erano certamente *dongfang zhi zi* 《东方之子》、*shikong lianxian* 《时空连线》、*baixing gushi* 《百姓故事》.

¹³⁶ Cui Weping, *Intervista a Li Yu*.

¹³⁷ Li Yu, *Interview with Martin*.

venticinque anni, fu un successo, e pezzi come *Jiemei* 姐妹 sono ancora largamente apprezzati. Fu quell'esperienza a spingerla ad esplorare altre vie.

Li Yu dopo aver girato un gran numero di documentari, si rese conto che quello poteva rivelarsi un mezzo piuttosto brusco di irrompere nella vita della gente di cui veniva violata la stessa privacy. L'interesse di Li Yu era rivolto verso le relazioni interpersonali, che fossero fra madre e figlio, sorella e fratello, uomo e donna, poco importava. L'importante per lei era documentare le dinamiche relazionali fra persone. Quando fu consapevole che il suo lavoro interferiva con la vita dei suoi personaggi, alla soglia dei venticinque anni decise di cominciare a scrivere sceneggiature: "Le sceneggiature sono frutto di un lavoro vero e sincero, mentre la trama non è detto che lo sia."¹³⁸

La sviluppo del film *Jinnian Xiatian* è piuttosto semplice e lineare. I tratti caratteriali dei personaggi appaiono abbozzati così come la trama, che non presenta alcun elemento di sorpresa. La narrazione prosegue a ritmi lenti, accompagnata dalla ripetizione di figure topos quali elefanti ed acquari.

Il film racconta della relazione tra due donne sulla trentina, Xiao Qun, custode di uno zoo e Xiao Ling, commessa in un piccolo negozio di abiti. Le donne si incontrano casualmente nel negozio ove Xiao Ling è impiegata. Le due provano subito una reciproca attrazione, e dal momento del primo incontro a quello in cui Xiao Ling si trasferisce a casa di Xiao Qun, dopo aver rotto con il fidanzato, è un battito di ciglia. La rapidità con cui tutto ciò avviene è disarmante, e lascia lo spettatore piuttosto diffidente e incredulo. A rompere il naturale equilibrio della narrazione sono due personaggi: la madre e l'ex fidanzata di Xiao Qun. La madre fa' irruzione a casa della figlia senza alcun preavviso, determinata a trovarle un marito. La scomoda permanenza della madre costringe le due donne a comportarsi da amiche in sua presenza, e a censurare qualsiasi manifestazione d'affetto. Il secondo personaggio che ostacola la coppia è Jun Jun, la ex che anni prima ha abbandonato Xiao Qun senza alcun motivo apparente. Nonostante il senso di delusione per il tradimento subito in passato, Xiao Qun si mostra disponibile nei confronti della donna che arriva bisognosa di aiuto. Ricercata dalla polizia per aver derubato una banca, si presenta chiedendo un posto in cui rifugiarsi. Xiao Qun le offre la sua camera all'interno dello zoo, e si mostra molto tollerante di fronte a qualsiasi sua richiesta. Xiao Ling scopre le due donne insieme, insinua subito il tradimento, impacchetta la sua roba e fugge via di casa. La conclusione del film scioglie tutti i nodi capitali della trama ovvero la separazione della coppia, la scomoda presenza della madre, e la latitanza di Jun Jun.

Mi ostino a chiamare la pellicola *Jinian Xiatian*, perché questo è effettivamente il titolo ufficiale cinese. Tuttavia quello originariamente pensato dalla regista era *Fish and Elephant*, titolo con cui è conosciuto dal pubblico estero. Durante alcune riprese, Li Yu fu colta in flagrante da alcune guardie che ispezionavano la zona e che iniziarono a fare domande scomode. Quando le fu chiesto il titolo del film che stava girando, Li Yu senza pensarci troppo rispose *Jinnian Xiatian*, letteralmente "questa estate". Se avesse rivelato il titolo originale ovvero *Fish and Elephant*, senz'altro le guardie si sarebbero insospettite e non le avrebbero permesso di girare. Inventando un titolo talmente noioso come "questa estate", fugò abilmente qualsiasi sospetto.

A proposito del titolo, i due animali ovvero il pesce e l'elefante, possono simboleggiare diversi elementi in base al punto di vista adottato, occidentale o orientale; il primo, tiene conto delle

¹³⁸ Cui Weiping, *Intervista a Li Yu*.

teorie freudiane di cui la regista era sicuramente a conoscenza,¹³⁹ il secondo si basa sulla concezione filosofica cinese di Yin e Yang. In particolare, il pesce che sguazza nell'acqua è un riferimento alla vulva, mentre la proboscide dell'elefante un riferimento al fallo. Dal punto di vista cinese, invece, il pesce assieme ad altri animali di piccole dimensioni come la rana, il topo e altri, è solitamente associato allo Yin ovvero al femminile; l'elefante, così come altri animali di grossa stazza quali la tigre, il leone e l'orso, è associato allo Yang e quindi al maschile. Le connotazioni prese qui in esame sono prettamente sessuali, eppure non sono le uniche possibili. I riferimenti sono molteplici in base alle diverse prospettive e associazioni.

Partiamo per esempio dall'assunto che ognuno dei due animali venga identificato rispettivamente con un personaggio. Xiao Qun si riconosce nell'elefante, mentre Xiao Ling nel pesce. Questa interpretazione viene giustificata dalla narrazione e dalla fotografia.

Xiao Qun si prende cura di Sakuan (1-2), un elefante femmina¹⁴⁰. Questo dato è decisamente interessante, infatti l'esemplare femmina di elefante affiancato all'elemento Yang maschile risulta completo. In questo modo, infatti, viene soddisfatta sia la natura femminile che quella maschile. Ne segue che anche Xiao Qun, sia mostrata come personaggio non manchevole, la cui natura soddisfi sia le inclinazioni Yin che quelle Yang. Xiao Ling dopo essersi trasferita a casa di Xiao Qun, diventa la responsabile dell'acquario (3). Ogni giorno dà da mangiare ai pesci e spesso passa il tempo a fissarli perdendosi fra i suoi pensieri (4). Interessante è la visione dei pesci che la regista propone all'interno del suo film. In una scena in cui le due donne sedute sul letto, in inquadratura media, si trovano a parlare dei pesci, Xiao Ling dice: "Si dice che le persone che amano i pesci siano lascive." Abbiamo quindi un altro elemento connotativo per descrivere il pesce, ovvero il sesso e la lascivia. Questa battuta nonostante cada nel silenzio non ricevendo alcuna risposta dall'interlocutrice, tuttavia funziona da "reminder". Ogni qualvolta la telecamera inquadra l'acquario, nella mente risuona quella medesima frase: "Si dice che le persone che amano i pesci siano lascive."



1



2

¹³⁹ Tratto dal film *Jinnian Xiadian*. Al suo secondo incontro combinato, Xiao Qun s'imbatte in un uomo particolarmente erudito che parla del complesso edipico freudiano.

¹⁴⁰ Tratto dal film *Jinnian Xiadian* Xiao Ling chiede a Xiao Qun perché l'elefante non abbia il corno d'avorio, così le viene spiegato che quello lo possiedono solo i maschi, e che Sakuan è un elefante femmina.

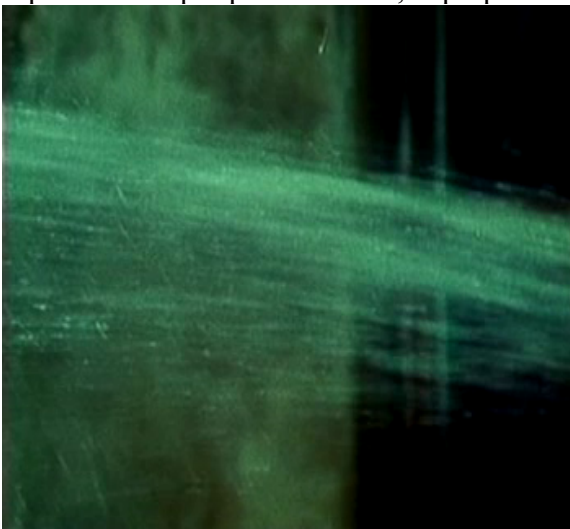


3

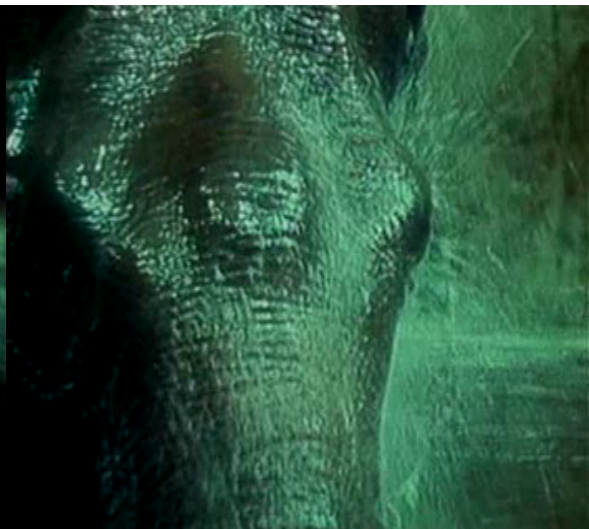


4

Anche dal punto di vista della fotografia troviamo motivi validi per poter affermare che Xiao Qun si identifichi nell'elefante, mentre Xiao Ling nei pesci. Le inquadrature sono piuttosto chiare a riguardo. Sakuan ci viene presentato all'inizio del film. La scena si apre con il particolare di un getto d'acqua che viene seguito dalla telecamera con pan orizzontale da destra verso sinistra, finché questo non colpisce l'elefante (5a-5b). Dopo uno stacco, la telecamera ci propone la seconda inquadratura in campo lungo ove all'estrema sinistra dell'inquadratura Xiao Qun lava Sakuan. Questa scena non solo ha valore narrativo, in quanto ci dà delle informazioni sul tipo di lavoro e sullo stile di vita che conduce Xiao Qun, ma ci propone per la prima volta l'associazione dell'elefante al personaggio di Xiao Qun. Posizionare Xiao Qun e l'elefante all'estrema sinistra della scena, è un espediente per creare un corridoio dal quale far attraversare un personaggio secondario, probabilmente un inserviente. Fra Xiao Qun e l'uomo avviene uno scambio di battute su cui non ci si sofferma troppo. Egli passando la prima volta sente Xiao Qun dire che sembra debba piovere, ma che la pioggia non arriva mai. La seconda volta correndo nella direzione opposta, Xiao Qun continua paragonando la pioggia a un amante che aspetta invano il suo amore. Queste due frasi pronunciate da Xiao Qun, servono a introdurre il carattere romantico della storia. Lo spettatore dopo queste battute, si preparerà alla visione di una storia d'amore.



5a

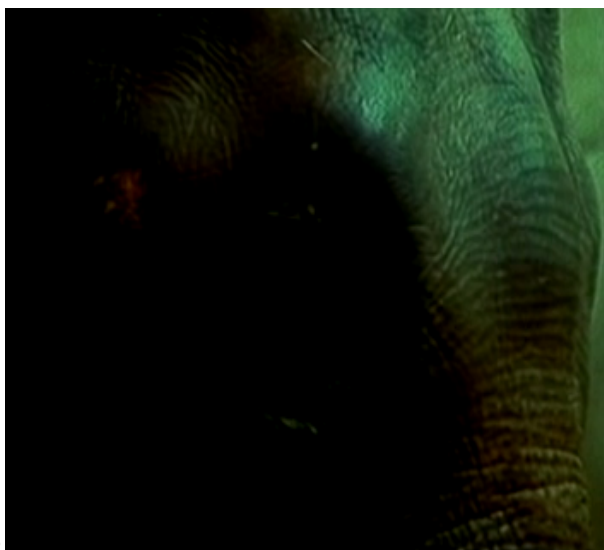


5b

Un'altra scena interessante è quella in cui le due donne si trovano insieme nello zoo, a dar da mangiare a Sakuan (8). Mentre nella prima scena, la telecamera riprende in oggettiva le due donne poste in primo piano e Sakuan sullo sfondo, nella scena seguente le riprese sono in soggettiva. La macchina, infatti si concentra sul particolare dell'occhio di Sakuan per prenderne, dopo lo stacco, la prospettiva (6-7). La scena seguente infatti ci mostra le due donne ad una distanza molto più ravvicinata, incorniciate dalle sbarre della gabbia di Sakuan che si scambiano i numeri di telefono. Il quadro incorniciato ci dà un senso d'intimità, e l'impressione che sia l'elefante a spiare le donne rappresenta un invito a "cambiare prospettiva" e guardare i fatti con occhi diversi.

Ancora nella scena prima del ritorno di Jun Jun , in campo medio, troviamo inquadrati Xiao Qun (a sinistra) che taglia le verdure e Sakuan (a destra) che passeggia all'interno della sua gabbia. Il fatto di tenere entrambi nella stessa inquadratura pone l'accento ancora una volta sul legame che esiste fra i due (9).

L'elefante gioca un ruolo chiave ma allo stesso ambiguo, dal momento che può impersonare in base alle circostanze anche un altro personaggio ovvero quello di Jun Jun. La scena in cui Xiao Qun e Jun Jun giocano a dama, servendosi della base di un muretto come scacchiera e di alcuni sassi come pedine, è costruita in modo da richiamare la scena precedentemente descritta (10).



6



7



8



9

Troviamo nuovamente le due donne (stavolta al posto di Xiao Ling c'è Jun Jun) poste alle estremità dell'inquadratura, e Sakuan esattamente in mezzo (ma su un piano diverso). Mentre prima Xiao Qun si trovava a sinistra adesso la ritroviamo a destra, e questo deve indurci a pensare ad uno scambio di ruoli (10). Mentre nella coppia Xiao Qun-Xiao Ling, la prima è quella che ricopre "la parte dell'uomo", nella coppia Xiao Qun-Jun Jun è la seconda a farlo. Proprio in virtù di questo scambio di ruoli, è plausibile ammettere che Sakuan in questa precisa occasione, impersoni non più Xiao Qun ma Jun Jun. Questa è un'interpretazione ma non è l'unica possibile. L'immagine costruita con Sakuan che fa da perno, infatti, potrebbe benissimo insinuare la personificazione contemporanea di entrambe le donne. Se è vero che ogni essere ha una parte Yin e una Yang, Xiao Qun rappresenta lo Yin (destra), e Jun Jun rappresenta lo Yang (sinistra) di Sakuan.¹⁴¹ Infatti nella scena finale del film, quella durante la quale si consuma la sparatoria che porterà alla cattura di Jun Jun, Sakuan è chiaramente e definitivamente associato a quest'ultima. Jun Jun per caso si ritrova di fronte al detective che aveva accompagnato il figlio a visitare lo zoo. Dopo qualche secondo di inquadratura fissa ove Jun Jun paia raggelarsi, il ritmo delle scene successive si fa incalzante. In particolare la successione di due scene è chiarificatrice a riguardo. La prima scena inquadra il particolare dell'occhio di Sakuan e, dopo uno stacco, l'intera figura dell'elefante che nervosamente agita le zampe e la proboscide. Durante questa scena due suoni si sovrappongono, quello "on" dell'elefante che barrisce, quello "off" degli spari dei poliziotti, e quello dei mobili che Jun Jun sbatte contro la porta per bloccarla e barricarsi dentro (11-12). Inizialmente i suoni off sembrano rumori di sottofondo che non si riescono a identificare, ma nella seconda scena che vede Jun Jun alle prese con la sparatoria né si riconosce la natura. Le due scene sono legate tra loro sul piano tecnico tramite il raccordo di suono, e sul piano emotivo affiancando lo stato d'animo di Sakuan a quello di Jun Jun. Questa nel panico perché scovata dal detective, e l'animale agitato per nessun motivo apparente. Ecco perché ancora una volta Sakuan è specchio di Jun Jun di cui ne assorbe le sensazioni e gli stati d'animo. Passiamo al ruolo dei pesci e degli acquari anch'essi chiave, sia per il loro valore, sia per il numero d'inquadrature dedicatogli. Naturalmente il fatto di vedere numerose volte pesci e acquari, è dettato e giustificato dal titolo (così come per l'elefante Sakuan) eppure ci sono anche altre motivazioni.



¹⁴¹ Secondo la tradizione cinese lo Yin è associato alla destra, mentre lo Yang alla sinistra.



11



12

La prima volta in cui ci viene mostrato l'acquario di Xiao Qun nella sua stanza, è anche il momento in cui ci è concesso di associare Xiao Ling ai pesci. La scena precedente all'inquadratura dell'acquario, riprende Xiao Qun durante il terzo dei suoi appuntamenti al quale anche Xiao Ling assiste. Le due, infatti si erano date appuntamento nello stesso posto in cui Xiao Qun avrebbe dovuto incontrare l'uomo che sua madre voleva incontrasse (13-14). Alla fine di una lunga discussione, l'uomo va via e Xiao Qun volge lo sguardo verso un punto in cui noi spettatori sappiamo trovarsi Xiao Ling in attesa. Tuttavia la telecamera invece di mostrarci Xiao Ling come ci si aspetterebbe, ci mostra l'acquario catapultandoci nella stanza di Xiao Qun (15-16). La visione mancata di Xiao Ling a favore di quella dell'acquario, è già un primo e chiaro indizio del fatto che da quel momento in poi quei due elementi saranno concatenati tra loro. Una scena molto bella a livello estetico è quella che riprende il primo piano del volto di Xiao Ling attraverso il vetro dell'acquario. Xiao Ling sta fissando con espressione incantata i pesci sguaizzare nell'acquario. La telecamera riprende sia il soggetto che guarda, sia l'oggetto dello sguardo. L'occhio dello spettatore deve in un certo senso attraversare il vetro dell'acquario, l'acqua al suo interno, la seconda parete trasparente dell'acquario, e infine giungere sino al volto della donna. Metaforicamente potremmo dire che per comprendere questo personaggio, è necessario passare attraverso questo elemento chiave quale il pesce, e interrogarci sulla sua natura (17). Come detto poc'anzi, il pesce è un elemento d'acqua, associato allo Yin e al femminile. All'interno della storia il pesce, a differenza di Sakuan che rimane un elemento fisso e piuttosto statico, ci viene presentato sotto varie forme.



13



14

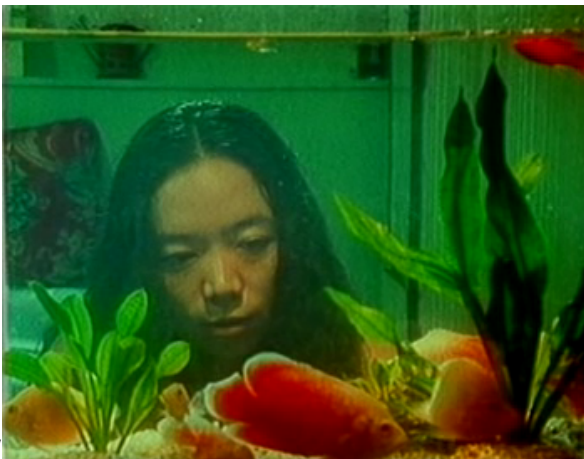


15



16

Con lo sviluppo della storia si assiste ad un ciclo che include in sé nascita, sofferenza, morte e rinascita. In virtù di questi passaggi che risultano i momenti chiave all'interno della vita di un uomo, il personaggio di Xiao Ling viene associato ai pesci. Nella scena descritta poc' anzi, Xiao Ling aggiunge all'interno dell'acquario altri pesciolini più piccoli, quindi quello corrisponde al momento della "nascita" (18). A due terzi del film Xiao Ling dopo aver spiato Xiao Qun e Jun Jun e creduto che le due avessero una relazione, uccide tutti i pesci dell'acquario. Non ci viene mostrata l'azione, ma soltanto il risultato (19). Quando Xiao Qun rientra a casa, scopre che Xiao Ling ha portato via tutte le sue cose e che prima di farlo ha ucciso i pesci. La telecamera si sofferma sul dettaglio della pancia di Xiao Qun, la quale una volta andata fuori campo ci mostra cosa si trova alle sue spalle ovvero l'acquario pieno di pesci "a galla". È evidente che Xiao Ling l'abbia fatto per ripicca, ma la morte dei pesci non è altro che un indizio della "morte" di Xiao Ling all'interno della relazione amorosa. Xiao Ling ritorna a casa dell'ex fidanzato con cui va a letto. La telecamera riprende il dettaglio della sua mano che accarezza il volto di Xiao Ling dormiente. Nella scena seguente un pesce viene squamato da una mano ignota, che si riconoscerà con quella della madre di Xiao Qun intenta a preparare la cena (20). Non si ritiene casuale il fatto che il cibo predestinato per quella cena fosse proprio del pesce. Se si può ancora una volta identificare la figura del pesce in quella di Xiao Ling, allora quella scena ci mostra non solo la sofferenza di Xiao Ling (il pesce viene squamato ancora vivo), ma anche perdita d'identità (rimozione della pelle).



17



18



Se è vero che con Xiao Qun, Xiao Ling trova la sua dimensione e scopre la sua identità sessuale, è altrettanto vero che tornare con l'ex fidanzato equivale a perdere la consapevolezza appena acquisita. Prima ancora di decidere se tornare o meno, si dirige in un pub e quando le viene chiesto cosa desideri da bere risponde: “Non lo so nemmeno io cosa voglio”.¹⁴² Alla fine del film, prima dell'epilogo, i pesci sono il simbolo della riconciliazione fra le due donne. Una serie di scene si succedono mostrandoci una parte del mercato di Pechino. Gli stand sono ricchi di vasche, bocce e acquari, insomma un trionfo di colori (21). Sono mostrati commercianti e clienti che trattano per la vendita di ogni tipo di pesce. Accompagna una colonna sonora che ricorda la riconciliazione (22). A seguire le donne di nuovo l'una di fianco all'altra, allegramente versano del mangime ai pesciolini appena comprati (23). I nuovi pesci sono sintomo di riciclo e rinascita. Da questo momento in poi i pesci non vengono identificati esclusivamente con Xiao Ling, ma diventano simbolo della rappacificazione della coppia, adesso più stabile. Poco dopo durante una scena d'intimità fra la coppia, in campo lungo, vediamo sulla destra ancora una volta una parte d'acquario (24). Porre l'acquario accanto alle due donne impegnate in atteggiamenti intimi ci chiarisce una volta per tutte che Xiao Ling non è più considerata una persona a sé, ma lo è in funzione della sua relazione con Xiao Qun. I pesci in questa chiave diventano anche testimoni della loro storia d'amore.



¹⁴² In lingua originale: Wo ye bu zhidao daodi yao shenme 《我也不知道到底要什么！》



In virtù di queste considerazioni, la scelta del titolo *Fish and Elephant* diventa più chiara e certamente più adatta rispetto a *Jinnian Xi Tian*. Il motivo per cui la regista abbia scelto degli animali tanto diversi l'uno dall'altro è probabilmente volta a creare il paradosso. Posto l'assunto che l'elefante è Xiao Qun e il pesce Xiao Ling, si può a ragione affermare che un pesce può innamorarsi di un elefante e viceversa. Accettare che nel mondo animale possano esserci dei casi anomali è all'ordine del giorno, infatti la distinzione fra maschio e femmina non è sempre netta, pensiamo al fenomeno dell'ermafroditismo. Per ermafroditismo s'intende quell'intersessualità per cui lo stesso essere animale presenta caratteristiche sessuali sia maschili che femminili. Più precisamente si distingue un'intersessualità dei caratteri sessuali primari (ermafroditismo), da un'intersessualità riconducibile a caratteri sessuali secondari (ginandromorfismo). Il fenomeno dell'ermafroditismo si distingue in ermafroditismo istantaneo ed ermafroditismo sequenziale. Il primo comprende specie che possiedono sia gonadi maschili sia femminili. Il secondo comunemente chiamato "inversione dei sessi", comprende specie che cambiano sessualità nel tempo.¹⁴³ Un fenomeno altresì interessante e che risulta pregnante all'interno di questo discorso, è quello dell'ibridismo. Per animale ibrido interspecifico s'intende un essere nato dall'accoppiamento di due specie diverse in cattività. Esempi d'ibridi sono il ligre (incrocio fra tigre e leone), il leopone (incrocio fra leone e leopardo), il pumpardo (incrocio fra puma e leopardo) ecc...¹⁴⁴ Sebbene non ci siano casistiche in natura che attestino l'incrocio fra un elefante e un pesce, il film gioca sulla sua presunta esistenza. D'altronde se in natura l'accoppiamento interspecifico dà forma a esemplari meravigliosi, perché il rapporto sessuale fra due donne è condannato? Se un animale ermafrodito può oltrepassare i limiti della sua sessualità, perché quando è una donna a farlo si grida allo scandalo? Se in natura ci sono prove di esemplari che sfidano le leggi d'isolamento genetico, perché non dovrebbero esserci donne desiderose di contestare le leggi del sistema eterosessuale?

In un'intervista, Li Yu ha dichiarato di aver cominciato il suo progetto proprio per cercare di comprendere lei stessa questo fenomeno.¹⁴⁵ Li Yu ha detto che in passato non le era mai capitato di vedere una coppia di donne omosessuali, ma che qualche anno dopo improvvisamente si è vista attorniata da un enorme numero di lesbiche. La sua innata curiosità e lo spirito critico l'hanno portata a interrogarsi sul perché di questo cambiamento così radicale. Ha cominciato,

¹⁴³ R., Reinboth (1975), *Intersexuality of Animal Kingdo*, Berlin, New York: Springer-Verlag.

¹⁴⁴ E. M., McCarthy (2008), *On the Origins of New Forms of Life*. <http://www.macroevolution.net>

¹⁴⁵ Cui, Weping, *Intervista a Li Yu*.

dunque, a pensare di girare un documentario sulla vita delle donne omosessuali in Cina. Le riprese realistiche non sono mai state proiettate pubblicamente, al loro posto è stata creata la storia fittizia *Fish and Elephant* che ne è un po' il riassunto e la rielaborazione. La trama si limita a parlare dell'amore fra Xiao Qun e Xiao Ling, non si estende a un discorso generale sull'omosessualità in Cina. A causa della mancanza di visibilità e pubblico riconoscimento, il film non vuole essere uno standard dei diritti omosessuali, ed è per questo motivo che al suo interno non riconosciamo alcuno stereotipo di gay o lesbica. Come si evince da un'intervista con Liang Shi, Li Yu spiega che uno degli obiettivi principali del suo film era quello di mostrare l'ordinarietà dell'essere lesbica, non il suo essere vista come "altra".¹⁴⁶

Contrariamente a quanto potrebbe ricercare la maggior parte dei registi ovvero originalità e creatività nella trama, Li Yu si differenzia da questi. La sua trama è talmente piatta che la si potrebbe considerare banale, ma in questo c'è da ricercarvi uno scopo ultimo ovvero quello di sfatare il mito della "diversità". Tuttavia, non si può non notare in alcuni frangenti che non si tratta della classica storia d'amore. La relazione fra queste due donne nasce in modo anomalo, diversamente che se fosse stata composta da un uomo e una donna. Poiché non è considerato decoroso che due lesbiche abbiano un appuntamento, anche il solo mandare segnali d'interesse può rivelarsi un'operazione particolarmente intricata. Quello che normalmente è il primo passo per due persone che si sentono attratte reciprocamente, in questo caso, diventa un atto di macchinazione ben ponderato e piuttosto tattico. Xiao Qun escogita un piano ingegnoso per palesare il suo interesse. Ella decide infatti di far assistere Xiao Ling al suo incontro al buio. La scena si apre con il campo lungo dell'interno di un ristorante. In inquadratura fissa vediamo Xiao Ling seduta da sola a un tavolo a bere del the, e dallo sfondo comparire un uomo. Non appena l'uomo supera Xiao Ling, la telecamera con dei pan verso sinistra lo segue, facendo sparire Xiao Ling dal lato destro dello schermo. La camera continua a muoversi verso sinistra finché non inquadra un secondo tavolo, ove aspetta seduta Xiao Qun. L'inquadratura da quel momento in poi rimane fissa. Il montaggio crea una relazione triangolare fra i tre personaggi. Sebbene lo spettatore alla fine dei pan veda solo due personaggi, è comunque cosciente della presenza di un terzo. Questa presenza è confermata e ben chiarita quando dopo le prime battute scambiate fra i due, la telecamera si sposta su Xiao Ling per qualche secondo. Nonostante lei non sembri guardare nella loro direzione, la sua espressione mostra un chiaro interesse per la conversazione. Il primo piano di Xiao Ling è di capitale importanza per la definizione di questa relazione triangolare. Xiao Qun e l'uomo sono parte attiva dell'azione, mentre Xiao Ling gioca il ruolo dell'osservatore passivo. Inoltre l'uomo è l'unico a non essere consapevole della presenza di tutte le parti. Quando la camera taglia per tornare a riprendere Xiao Qun e l'uomo, oramai la presenza di Xiao Ling è stabilita in modo definitivo. La sequenza degli shot successivi crea suspense e ci spinge ad interrogarci sul perché Xiao Qun abbia richiesto la presenza di Xiao Ling. Ci si domanda perché Xiao Qun abbia voluto che Xiao Ling assistesse all'intera conversazione. La risposta appare alquanto ovvia, soprattutto dopo l'ammissione di Xiao Qun all'uomo: "Io non sono interessata agli uomini, sono le donne che mi piacciono." Dopo aver pronunciato questa frase, l'obiettivo viene bruscamente rivolto verso Xiao Ling per mostrarne la reazione. Intenta ad accendere una sigaretta, dopo aver udito la frase di colpo lascia andare l'accendino, il volto

¹⁴⁶ Liang, Shi, 'Beginning a New Discourse: The First Chinese Lesbian Film *Fish and Elephant*', *Film Criticism*, 28:3, Spring 2004, pp. 21-36.

visibilmente sorpreso, e il suono off dell'uomo che esclama: "Cosa? Non è possibile!" Il montaggio rende chiaro l'intento di Xiao Qun, la quale sin dall'inizio aveva deciso di confessare in modo indiretto la sua omosessualità a Xiao Ling. Inquadrando la reazione di Xiao Ling e non quella dell'uomo, si rende palese che il destinatario della confessione non è l'uomo ma la donna. Xiao Qun inizialmente costretta dalla madre ad incontrare l'uomo, usa abilmente questa situazione a suo vantaggio per la veicolazione del messaggio. Il piano funziona alla perfezione, infatti la scena seguente vede le due donne insieme in camera di Xiao Qun scambiarsi il primo bacio.

Una volta che le due donne iniziano la loro ricerca della felicità attraverso una relazione più intima, il film comincia a mostrarsi più vicino allo spettatore utilizzando una serie di piani più corti. In generale possiamo dire che la selezione delle inquadrature dipende e prosegue in linea con lo svolgimento della trama. La telecamera comincia collocandosi a una certa distanza, per poi avvicinarsi gradualmente ai protagonisti. È proprio così che ci vengono proposte le due protagoniste Xiao Qun e Xiao Ling, in principio alienate dal resto del mondo. Man mano che la telecamera prende familiarità con le due, le inquadrature diventano più personali, intime e vicine al pubblico. I campi medi e lunghi adottati all'inizio, sono indice dell'isolamento sociale di Xiao Qun e Xiao Ling. La mancanza di stretto contatto fra pubblico e personaggi mostrandoci le protagoniste sempre isolate e mai mischiate alla folla, vuole riprodurre la mancanza di relazioni interpersonali delle omosessuali con la società eterosessuale. La serie di campi lunghi effettivamente non permette al pubblico alcun sentimento di empatia, né di comprensione verso l'omosessualità. La distanza della telecamera non ci permette di condividere i sentimenti provati dalle protagoniste che rimangono inizialmente a noi quasi sconosciute e apatiche. L'effetto ottenuto è frutto della deliberata manipolazione cinematografica della regista, la quale vuole provare che le due donne sono capaci di amare alla stregua di qualsiasi altra persona. In seguito, l'utilizzo di un maggior numero di primi piani aiuta lo spettatore a stabilire una connessione con i personaggi principali. Questa è solo una delle tecniche cinematografiche utilizzate dalla regista per significare la narrazione.

La relazione fra Xiao Qun e Xiao Ling è costruita principalmente attraverso il linguaggio visivo piuttosto che quello parlato. Anche quando le due donne si trovano da sole non amano parlare. Ciò è particolarmente vero nei momenti d'intimità in cui esprimono il loro reciproco affetto, momenti segnati dall'assoluto silenzio. Tra loro l'amore è sempre presente ma mai espresso, letteralmente "l'amore che non osa pronunciare il suo nome"¹⁴⁷. Durante tutto il film, Xiao Qun e Xiao Ling nemmeno nelle occasioni d'intimità si scambiano mai parole affettuose. Questi silenzi cozzano con il gran chiasso del mondo esterno e rivelano l'inesprimibile natura del loro rapporto, non solo perché l'amore fra donne è un tabù ma anche perché loro stesse trovano difficile articolare un discorso a riguardo. Invece che sui dialoghi, la regista Li Yu si concentra nel catturare i gesti affettuosi per trasformarli in immagini visive, intime e calde.

Il modo in cui Xiao Qun accende la sua sigaretta servendosi di quella di Xiao Ling, è quasi diventato un rito d'amore. Entrambe tenendo la sigaretta in bocca inalano simultaneamente, come se attraverso questo gesto si scambiassero un bacio. Conoscono il rito talmente bene che non è necessario proferir parola; si muovono di riflesso e con naturalezza. Una volta fatto, espirando profondamente diffondono il fumo che si disperde nella stanza, alla stregua del loro amore (25-26).

¹⁴⁷ Cfr. 2.2, p. 13.



25



26

Quando Xiao Ling abbandona Xiao Qun per un raptus di gelosia, Xiao Qun si sente perduta perfino in quelle piccole e semplici cose quali accendersi una sigaretta. La scena subito dopo l'abbandono di Xiao Ling, riprende Xiao Qun seduta sul suo letto nella totale oscurità. Dopo aver messo la sigaretta fra le labbra rimane per diversi secondi immobile, attonita e smarrita come se avesse dimenticato addirittura come si fa ad accendere una sigaretta. Inconsciamente aspetta Xiao Ling, e una volta presa coscienza della sua assenza estrae la sigaretta dalla bocca e comincia a fissarla per qualche breve secondo, quasi a interrogarsi del perché sia ancora spenta; infine prende un accendino e la accende da sé. Questa scena non solo evidenzia chiaramente il momento di crisi della coppia, ma analizza le dinamiche psicologiche che attraversano la mente di Xiao Qun. Se fino a quel momento non si era dato particolarmente spessore ai suoi sentimenti, adesso per la prima volta viene data importanza anche a questo aspetto. Attraverso i suoi gesti lenti e confusi comprendiamo la sua sofferenza, il dolore e il forte senso di inquietudine per quell'assenza inspiegabile.

La fotografia come già ribadito, specialmente all'inizio del film è dominata da campi medi e campi lunghi. Dopo la prima scena, allo spettatore non è permesso vedere alcun primo piano dei personaggi, i cui volti restano ancora ignoti. La camera nasconde deliberatamente i dettagli dei loro volti dal momento che quelli ripresi all'inizio sono solo passanti. La scena in cui Xiao Qun insieme al cugino aspetta che arrivi il primo uomo da incontrare, consiste in un unico piano sequenza. La telecamera è posta ad una distanza abbastanza ravvicinata, mostrandoci le spalle o il profilo di Xiao Qun e concentrando l'attenzione sul volto del cugino che in tutto il film appare solo una volta. Alla fine della scena Xiao Qun e l'uomo sono ripresi mentre giocano a "huaquan" (un gioco la cui penitenza prevede il bere alcol), e il cugino stramazzato sul tavolo ubriaco. I personaggi sono inquadrati a una media distanza dalla telecamera posta all'esterno della vetrata del ristorante, come se un passante stesse assistendo alla scena fuori dal locale. Le loro figure sono distorte dalla vetrata, la qualità dell'immagine non è molto chiara, in particolare il volto di Xiao Qun è piuttosto sfocato. Questa manipolazione della camera fa sì che lo spettatore riconosca i personaggi senza intravederne le espressioni del volto, e quindi a decifrarne le emozioni. Questo tipo di espediente ha una duplice funzione: da un lato, la telecamera insiste nell'inserire in contesti quotidiani personaggi lesbici, veicolando il messaggio che queste non sono altro che "le ragazze della porta accanto"; dall'altro lato, la distanza a cui si pone la telecamera ci rende impossibile vedere con chiarezza i loro volti ed espressioni, quasi come se i personaggi non avessero identità. L'effetto ultimo di questo modo di riprendere ci suggerisce che le lesbiche esistono nella società, ma che non sono ancora riconosciute da questa pubblicamente.

Questo effetto è evidenziato in un'altra scena; la telecamera ritrae la moderna attività urbana nei vicoli di Pechino. Un'inquadratura fissa ci mostra Xiao Qun seduta sul bordo di un marciapiede,

e alle spalle una larga via zeppa di ristoranti. Alcuni tavoli disposti alle sue spalle, assieme ad un gran numero di clienti e biciclette parcheggiate. La gente siede o sta in piedi, mangia e compra cibo. Appropriandosi di quel marciapiede e convertendolo in una zona di ristorazione e stazionamento, Li Yu dona una sensazione di caos e ordine allo stesso tempo, senso di intimità e di ristrettezza al tempo stesso, mostrandoci l'energia vitale della "sovrapopolazione". Nella strada, i fari di auto e bici interferiscono con la nostra percezione di Xiao Qun. La telecamera mostra brevemente tre angoli caotici di Pechino. Interessante notare che fra i personaggi ripresi casualmente, tutte siano donne di aspetto molto comune. Auto, biciclette, e passanti s'incontrano e scontrano nella folla, pericolosamente vicini l'uno all'altro, in modo frenetico e compulsivo. In questa sequenza, Xiao Qun non occupa il centro della scena, non ne costituisce un punto focale ma è l'ambiente ad essere predominante. La mise en scene prevede che Xiao Qun sia parte del piano ma solo in quanto spettatore intento a contemplare la propria vita. Lei infatti, non risulta parte attiva del caos della vita urbana. Da osservatore paziente, oltre che nei suoi pensieri sembra sia persa anche nella folla. Negli spazi aperti Xiao Qun appare come un membro ordinario della società, una tra i tanti, mentre negli spazi interni si distingue dagli altri come una "dissidente" o "altra". L'occhio pubblico non scorge "il suo essere diversa", e se anche così fosse non lo accetterebbe. La sua presenza è accettata e al tempo stesso ignorata perché è dato per scontato che lei condivida la loro stessa identità. La sua immagine dipinta come non interattiva con l'ambiente circostante, fa sì che ella si trovi in quel luogo e in un altro, come se fosse visibile e invisibile allo stesso tempo. La regista dipinge le lesbiche come soggetti emarginati nella moderna Cina non ponendoli in zone deserte e solitarie, piuttosto inserendole in contesti pubblici. In questo modo si palesa maggiormente il loro ruolo secondario e irrilevante all'interno della folla.

Il fallimento del fare *coming out*

I discorsi di Oakes e Foucault fanno luce sullo statuto dei due personaggi principali in *Fish and Elephant*, e su quello delle lesbiche in generale in Cina. Ci sono tre scene in cui Xiao Qun confessa le sue preferenze sessuali, e non è un caso che tutte le volte venga fatte in posti pubblici. La prima confessione a cui lo spettatore assiste e grazie alla quale scopre l'identità sessuale della protagonista, avviene durante la conversazione con il cugino, in un ristorante. In risposta alla canonica frase dell'uomo, in cui le si fa presente che una donna della sua età dovrebbe già essere sposata e avere dei figli, lei risponde: "Non te l'ho già detto che non provo nulla per gli uomini?" Il cugino replica in modo retorico, chiedendo se abbia forse qualche problema mentale, e se abbia bisogno di un dottore. Prosegue dicendo di non comprendere come possa non essere interessata agli uomini dal momento che è una bella donna, e che non le manchino né braccia né gambe¹⁴⁸. La seconda confessione avviene durante un appuntamento al buio, in una sala da tè. Xiao Qun spiega di provare desiderio per le donne, e la reazione dell'uomo è d'incredulità: "Cosa? Non è possibile. Queste cose sono rare, non mi era mai capitato prima di conoscere una persona così.". Egli non accettando la sua omosessualità come risposta plausibile, cerca di indagare su quali siano le vere ragioni. Chiede se lui non rappresenti esattamente il suo tipo ideale di uomo, dopodiché investiga su quali possano esserne le cause. La spiegazione che in ultima analisi riesce ad addurre, è quella che a causa del costante contatto con gli animali dello zoo, le occasioni di frequentare gli uomini non sono molte, perciò Xiao Qun crede di non provarne interesse. La terza confessione è quella di maggiore pathos e drammaticità, durante la quale Xiao Qun rivela la sua omosessualità alla madre. Lo stile utilizzato è prettamente documentaristico, e perciò ancora più intenso e reale. La camera riprende in inquadratura media le due donne di profilo sedute l'una di fronte all'altra al tavolo di un ristorante. Lo sfondo del cielo di Pechino crea una sensazione di ampia distanza fra i personaggi e lo spettatore, mentre le tonalità di grigio suggeriscono la serietà e difficoltà della conversazione. Entrambe le donne hanno una confessione da fare. La madre dopo anni di vedovanza è in prossimità di risposarsi con uno degli uomini incontrati agli appuntamenti al buio per la figlia. Dopo aver espresso totale comprensione e supporto verso la notizia della madre, Xiao Qun coglie l'occasione per fare la sua confessione: "A me non piacciono gli uomini, ma le donne." La telecamera cattura un rarissimo momento di realismo in cui arte e vita si incontrano. Le due protagoniste sono madre e figlia anche nella realtà, e la madre fino al momento prima della confessione in scena non sapeva che la figlia fosse lesbica. Non aveva ancora letto l'intero copione, e la regista aveva deciso di tenerle nascoste la scene esplicitamente omosessuali. La confessione di Xiao Qun non era all'interno del copione, e la reazione della madre è assolutamente reale. La donna in grande imbarazzo e disorientamento continua a domandare: "Ma cosa stai dicendo? Che vuoi dire? Che significa?". Continua a ripetere che il discorso di Xiao Qun non ha alcun senso, e che non riesce a trovarvi alcuna spiegazione sensata. La scena termina con la madre in uno stato confusionale in silenzio, lo sguardo rivolto verso il panorama esterno. Xiao Qun si augura che la madre capisca e che possa comprendere i suoi sentimenti, ma dalla conclusione della scena non è possibile anticiparne l'esito.

Le tre confessioni sono la testimonianza dell'inesistenza dell'omosessualità negli spazi pubblici, e dell'inesistenza di spazi pubblici per gli omosessuali in Cina. Queste due condizioni che

¹⁴⁸ Tratto dai dialoghi del film.

rappresentano i due lati della stessa medaglia, anticipano il fatto che non può esistere alcun “coming out” per Xiao Qun e Xiao Ling. In occidente, “fare coming out” significa dichiarare pubblicamente la propria sessualità e affrontare il giudizio della gente. Le condizioni necessarie affinché questo avvenga sono due; la prima è che gli omosessuali vengano riconosciuti come categoria sociale, la seconda è che questi esistano in quanto comunità. Nessuna delle due condizioni suddette è purtroppo soddisfatta nella Repubblica Popolare Cinese. Il titolo di copertina di una recente rivista cinese (*The Modern Civilization Pictorial 2*, la prima rivista interamente dedicata agli omosessuali in Cina), “grida” *Homosexuals exist among Us!* Il titolo è chiaramente provocatorio, e scritto in risposta ad un altro articolo (*Aliens exist among Us*).¹⁴⁹ Le confessioni di Xiao Qun sono un’occasione, in cui la categorizzazione del lesbismo diventa saliente. Dalle risposte del cugino, degli uomini, e soprattutto della madre si evince l’inaccessibilità della categoria delle lesbiche all’interno della società cinese. Nel relazionarsi con la sessualità di Xiao Qun, tutti manifestano ignoranza, incredulità, mancanza di comprensione, tentando di trovare una spiegazione più credibile. La madre ammette di essere confusa e di non capire. Sugerendole di consultare un medico, il cugino rifiuta di riconoscerla come lesbica, e la dichiara “anormale”, etichetta ove rientrano tutti i tipi di comportamenti che non si ritengono familiari. L’uomo conosciuto durante un appuntamento al buio, confessando di non aver mai avuto a che fare con nessuno del genere prima d’ora, proclama l’inesistenza della categoria all’interno della società. Xiao Qun, anche dopo aver etichettato sé stessa come lesbica, continua a non essere presa sul serio. L’uomo, dopo aver riflettuto e addotto come causa responsabile della sua indifferenza verso gli uomini, il lavoro all’interno dello zoo, torna a sentirsi a proprio agio. Evitando di doversi confrontare con qualcosa di sconosciuto, riporta il discorso in un campo a lui familiare, che possa facilmente comprendere. I sentimenti di Xiao Qun durante l’intero film, non vengono mai presi sul serio, e vengono sminuiti perfino nel momento in cui sua madre accetta la sua omosessualità: “Tu sei mia figlia, quindi qualsiasi cosa tu faccia, per me è giusta.” L’accettazione della madre non è basata sul riconoscimento dell’identità sessuale della figlia, ma sull’amore incondizionato di una madre. Non viene mai presa in considerazione la faccenda, non si tenta di spiegarla, né di scendere a patti con essa, ma si giunge ad accettarla soltanto passivamente. Ciò che la madre accetta è la figlia, non la sua omosessualità. La rivelazione della propria sessualità, non equivale ad un vero e proprio “coming out”, piuttosto si traduce nell’amara presa di coscienza che la sua categoria viene rinnegata negli spazi pubblici. Nonostante Xiao Qun, provi costantemente a esprimere e spiegare se stessa e la sua sessualità, vige l’immutabile sensazione che il suo discorso si disperda come aria al vento. Il confronto con interlocutori che non comprendono la sua lingua, fa sì che ogni tentativo di “coming out” fallisca. Le parole cadono nel vuoto, il linguaggio perde la sua efficacia.

¹⁴⁹Liang, Shi, 'Beginning a New Discourse: The First Chinese Lesbian Film Fish and Elephant', *Film Criticism*, 28:3, Spring 2004, pp. 21-36.

3.1 Gli studi di diaspora e il film *Saving Face*

In questo capitolo inizialmente si forniscono delle nozioni base sugli studi di diaspora e sugli studi queer di diaspora. In virtù di ciò si analizza la pellicola di Alice Wu *Saving Face* sotto la lente dei suddetti studi da un lato, e dal punto di vista tecnico dall'altro. Successivamente, si imposta uno studio comparativo fra questo film e quello preso in esame nel capitolo precedente *Fish and Elephant*. Dopo aver messo in evidenza similarità e differenze si traggono le conclusioni.

Saving Face è il primo lungometraggio diretto da una regista alle prime armi, Alice Wu. Il cast composto da attori sino-americani provenienti dalla comunità cinese di New York è stato girato sul set di New York City. Il progetto nacque sotto forma di racconto cinque anni prima dell'uscita ufficiale nelle sale. Alice Wu dopo aver finito i suoi studi, fu assunta da una prestigiosa compagnia informatica che attraversò un periodo di massiva riorganizzazione. Durante quei due mesi di riorganizzazione Alice per impiegare le sue giornate in maniera produttiva, decise di partecipare ad un laboratorio di scrittura, attività che le fece ricordare cosa significasse essere appassionati a qualcosa.¹⁵⁰ Quando il racconto fu completo Wu capì che avrebbe voluto piuttosto riadattarlo e trasformarlo in un film. Alcuni dei personaggi presentano una complessità culturale tale da essere più facilmente esprimibile sotto forma di immagini. In particolare, i personaggi creati dalla Wu spesso esprimono meglio i loro sentimenti e sensazioni attraverso i "non detti" piuttosto che attraverso le parole. Nonostante fosse una dimensione a lei sconosciuta, da ciò nacque il desiderio in Alice di avvicinarsi al mondo del cinema. Condivise quest'idea con il coordinatore del gruppo di scrittori a Seattle, nonché produttore cinematografico. Egli entusiasta, la spronò e spinse ad elaborarne lo screenplay in una sola settimana. Alice Wu racconta di essere stata in piedi per tre notti di fila durante quella settimana, e che dopo averlo terminato di essere convinta di aver scritto il peggiore dei racconti.¹⁵¹ Tuttavia la reazione del produttore fu decisamente positiva. Sotto la spinta di consigli esterni, la Wu capì che se avesse davvero voluto realizzare il suo sogno avrebbe dovuto trasferirsi a New York o a Los Angeles, e studiare per come diventare regista. Durante la sua carriera come ingegnere informatico aveva messo da parte sufficiente denaro per sopravvivere cinque anni, così diede le sue dimissioni e si trasferì a Brooklyn. Durante i primi tre mesi della sua educazione triennale, Wu si esercitò come editor sotto la responsabilità di Alan Oxman¹⁵². Oxman aiutò Alice Wu a lavorare per qualche anno nel mercato dell'editing freelance.

La svolta arrivò quando Alice Wu decise di partecipare ad un concorso sponsorizzato da un'organizzazione di Hollywood chiamata *CAPE*¹⁵³. Il suo script si aggiudicò il primo posto, e questo le diede la possibilità di entrare in contatto con diversi direttori esecutivi cinematografici

¹⁵⁰ Tratto dallo screenplay del film. *Saving Face: A film By Alice Wu*, A Sony Pictures Classics Release (2005).

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Il nome di Alan Oxman compare fra i credits di film quali *Welcome to the Dollhouse*, *Happiness*, e *Storytelling* di Todd Solondz.

¹⁵³ Coalition of Asian Pacifics in Entertainment.

tra cui Teddy Zee, presidente della *Overbrook Entertainment*¹⁵⁴. Egli la incoraggiò a cominciare una carriera da screenwriter con l'obiettivo di mettere da parte la somma necessaria a poter dirigere il suo film. Tuttavia questa scelta l'avrebbe allontanata dal suo obiettivo principale, quello di girare il film entro cinque anni, prima che le sue riserve economiche si esaurissero. Così questa opzione, alla fine fu scartata.

Sei mesi più tardi, Alice Wu, ricevette una telefonata da Teddy Zee, il quale la informò che il suo script dopo essere stato esaminato dalla *Sony Entertainment*, era stato approvato nell'arco di soli dieci giorni.¹⁵⁵ Teddy Zee fu il primo ad ammettere che solitamente un film non viene prodotto così come *Saving Face* stava per essere prodotto, aggiungendo inoltre, che i direttori esecutivi sono solitamente molto più cauti nel firmare assegni e fornire i fondi necessari. Tuttavia tutti furono concordi nel sostenere che il progetto di Alice Wu valeva la pena di essere supportato e finanziato.¹⁵⁶ La Wu espresse il desiderio di assumere produttori provenienti dall'ambiente cinematografico di New York. La sua prima scelta cadde su Robin O'Hara e Scott Macaulay della *Forensic Films*.¹⁵⁷ Il gruppo di tre produttori costituito da figure così differenti (Teddy Zee, Robin O'Hara e Scott Macaulay) per Alice Wu rappresentò un incentivo a stimolare tre diversi aspetti della sua complessa personalità.¹⁵⁸

Alice Wu confessa durante un'intervista di non aver cominciato a scrivere con l'intenzione di lanciare un messaggio specifico, ma di averne trovato il senso soltanto alla fine. Tuttavia non nasconde di aver scritto la commedia pensando alla madre. L'intenzione era quella di mostrarle che all'età di quarantotto anni c'è ancora speranza di un futuro roseo. Mossa dal vedere la propria madre concentrarsi sulla vita della figlia, come se per lei non fosse ormai rimasto nient'altro, Alice Wu voleva che questa ritrovasse nuovamente il gusto della vita. Secondo Alice Wu indifferentemente da quale sia il colore, la nazionalità o l'identità sessuale di una persona, tutti provano il desiderio di amare e essere amati. Inoltre l'amore lo si può trovare in qualsiasi momento della propria vita.¹⁵⁹

Sul piano personale produrre il film *Saving Face*, ha avvicinato la regista alla madre la quale come è stato appena detto ha ispirato la trama del racconto. Lo script è stato concepito e scritto in lingua inglese, dunque necessitava di una successiva fase di traduzione verso la lingua cinese. Alice Wu parla il cinese ma non è in grado di scriverlo, ed assumere un professionista avrebbe

¹⁵⁴ La *Overbrook Entertainment* è una compagnia televisiva e cinematografica statunitense fondata da James Lassiter e Will Smith. Le attività furono iniziate tra il 1997 al 1999, e la sua sede stabilita a Beverly Hills, California. La *Overbrook* ha stipulato un contratto di precedenza con la *Sony Pictures Entertainment*. La compagnia produce film, show televisivi e colonne sonore, aiutando giovani artisti sconosciuti a proporre la propria musica nel mercato. Fra i credits troviamo i film *Ali*, *Showtime* e *I, Robot*.

¹⁵⁵ Screenplay

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ La *Forensic Films* è una compagnia che produce film indipendenti, diretta da Scott Macaulay e Robin O'Hara, con sede a New York. Tra i crediti compaiono *Demonlover*, di Oliver Assayas, e *Raising Victor Vargas* di Peter Sollet, il quale si aggiudicò il Grand Prize al Deauville Film Festival.

¹⁵⁸ Screenplay ...

¹⁵⁹ Legel, Laremy, *Interview: Alice Wu talks Saving Face*, 11 June 2005.
http://www.ropeofsilicon.com/interview_alice_wu_talks_saving_face/

richiesto una notevole somma. Per questo motivo ella decise di chiedere aiuto alla madre. Il processo di traduzione durò all'incirca tre mesi, durante i quali Alice Wu racconta di aver ricevuto numerose telefonate dalla madre in lacrime, incredula per ciò che il personaggio della figlia dicesse alla madre. Tuttavia le due donne dopo diversi panegirici, arrivavano a comprendersi reciprocamente.¹⁶⁰ Il messaggio contenuto è piuttosto semplice e genuino: A quarantotto anni una donna ha ancora una vita davanti a sé, se solo riesce a trovare il coraggio di affrontare il futuro. *Saving Face* può apparentemente sembrare la storia di una figlia che salva la propria madre, ma in realtà è la madre a salvare la figlia.

Come cinicamente afferma un critico, potremmo definire *Saving Face* “a standard coming-out-of-age tale” alla *Kissing Jessica Stein*¹⁶¹, ovvero una commedia ricca di clichés ove si cerca di conciliare il liberalismo americano con le tradizioni cinesi.¹⁶² Seppur la trama possa apparire banale, il film offre interessanti punti di riflessione dal punto di vista degli studi queer e quelli di diaspora.

Saving Face è metaforicamente parlando, un progetto di ricostruzione del sistema etero-patriarcale. La trama racconta parallelamente di due donne, Will e la madre Gao inseguire i propri desideri i quali collidono inevitabilmente con il sistema tradizionale confuciano cinese e con l'intero sistema organizzativo della comunità di diaspora di Flushing, New York. La madre Wei Lan Gao (Joan Chen) cerca con ogni mezzo di accasare la figlia Wil (Michelle Krusiec) con qualche buon partito conosciuto agli eventi tenuti dalla comunità cinese in città. La stessa Gao con la sua incestuosa gravidanza darà vita ad un enorme scandalo all'interno della comunità, e all'interno del proprio ambiente familiare. Il nonno di Wil indignato per la condotta della figlia e preoccupato per l'opinione che la gente avrà di lui d'ora in avanti, la caccia via di casa intimandole di non tornare prima di aver trovato un uomo da sposare. Il processo di accettazione da parte di Gao nei confronti dell'omosessualità della figlia, dopo una prima fase di rifiuto giunge al suo adempimento tramite una mutua comprensione. Nella fattispecie, Will dopo aver scoperto una lettera in cui l'amante segreto della madre rivela il suo profondo amore per la donna di mezza età, sabotò il matrimonio della madre e il futuro infelice che ne avrebbe comportato. La donna riconoscente per questa coraggiosa azione, si apre di rimando ad una empatica accettazione. La scena che segue il sabotaggio del matrimonio è girata all'interno di un autobus.

La sequenza si apre mostrandoci le due donne salire su un autobus e dirigersi in ultima fila per prendere posto. In piano lungo le vediamo appoggiate ai finestrini opposti, in inquadratura frontale. Le inquadrature successive, un totale di 22, sono montate in “shot reverse shot” tramite raccordi di direzione di sguardi. Le inquadrature nell'alternarsi non seguono alcuna regola specifica. Prendiamo ad esempio le ultime cinque inquadrature tutte in mezza figura ovvero (18-22). Dopo aver preso coscienza del fatto che Gao porterà avanti la gravidanza senza un uomo accanto, questa si sofferma un attimo e dice (18): qishi nage Vivian ting bucuo de “其实那个

¹⁶⁰ Screenplay ...

¹⁶¹ Commedia romantica indipendente di Jennifer Westfeldt uscita nel 2001. La protagonista Jessica Stein, delusa da numerosi fallimenti con gli uomini decide di allargare le proprie prospettive e provare con le donne. Comincia una relazione con una gallerista bisessuale, per scoprire alla fine di non essere “abbastanza lesbica” per continuarla.

¹⁶² Brian, Lindamood, *Review: Call it My Big Fat Chinese Lesbian Wedding*, 25 August 2005. <http://www.altweeklies.com/aan/kissing-my-big-fat-chinese-lesbian-wedding-like-beckham/Story?oid=149730>

Vivian 挺不错的”。¹⁶³ In quel momento la telecamera si sposta per inquadrare Will braccia conserte, rispondere (19): “She is leaving for Paris tonight.” L’inquadratura successiva riprende Gao chinare la testa in segno di desolazione (20). La telecamera si sposta nuovamente su Will non più rivolta verso la madre ma verso il finestrino, e stavolta sentiamo la voce di Gao fuori campo dire (21): Ni shi bu shi xihuan ta “你是不是喜欢她？”¹⁶⁴. L’ultima inquadratura, quella più esilarante che rompe finalmente la tensione creata in questa sequenza di 2’10”, ritrae Gao sporgersi in avanti e gridare al conducente (22): tingche “停车”¹⁶⁵. Il momento è di grande ilarità. Sebbene la tentazione di interpretare il film come un classico film sino-americano sui conflitti generazionali o uno sul coming out sia forte, la studiosa Wong ne suggerisce una diversa lettura. Il film mostra la rottura dell’armonia di una famiglia sino-americana ad opera di una relazione incresciosa e inter-generazionale da una parte, e di una fra due donne dall’altra. Ciò si riflette nella frattura delle barriere, erette attorno alla visione idealizzata delle comunità cinesi all’estero.¹⁶⁶

Il nazionalismo di diaspora si basa su tre importanti elementi chiave ovvero la mitica madrepatria, la figura patriarcale, e la monogamia di tipo eterosessuale. Guardando attraverso la lente d’ingrandimento degli studi di diaspora, quelli di diaspora queer, e infine quelli sinofoni è possibile dimostrare come Alice Wu con il suo film abbia effettivamente attaccato da tutti i fronti l’intero sistema. Gli studi di diaspora forniscono una buona chiave di lettura sulla sessualità queer di diaspora, nonché una comprensione più ibrida della comunità cinese e di quella sino americana. Se ad esempio pensiamo a Hall e alla sua idea di “terza modalità di diaspora” che si rifiuta di guardare alla propria madrepatria con malinconico desiderio, capiamo quanto questo concetto sia legato non alla concezione di purezza ma a quella di identità, che esiste con e grazie alle differenze e non loro malgrado.¹⁶⁷ Gopinath scava a fondo alla teoria di Hall mostrando come la concezione di purezza che questo critica, spesso dipenda dalla figura simbolica della donna. Essa infatti incarna le logiche riproduttive del nazionalismo, persino all’interno della comunità di diaspora.¹⁶⁸ La diaspora queer in quanto scenario critico, lavora per rendere intelligibili quei desideri non eterosessuali che il nazionalismo eterosessuale sia in patria che all’estero rende invisibili. Gopinath scrive: “If ‘diaspora’ needs ‘queerness’ in order to rescue it from its genealogical implications, ‘queerness’ also needs ‘diaspora’ in order to make it more supple in relation to question of race, colonialism, migration, and globalization”.¹⁶⁹

¹⁶³ Trad. “Quella Vivian, devo dire che non è niente male.”.

¹⁶⁴ Trad. “Lei ti piace, non è vero?”.

¹⁶⁵ Trad. “Ferma l’auto!”.

¹⁶⁶ Alvin Ka Hin, Wong (2012), 'From the Transnational to the Sinophone: Lesbian Representations in Chinese-Language Films', *Journal of Lesbian Studies*, 16:3, pp. 307-322.

¹⁶⁷ Stuart, Hall (2003), 'Cultural Identity and Diaspora', Jana Evans Braziel, & Anita Mannur (ed.), *Theorizing Diaspora: A Reader*, Malden, MA: Blackwell, pp. 233-246.

¹⁶⁸ Gayatri, Gopinath (2005), *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*, Durham, NC: Duke University Press.

¹⁶⁹ Ibidem. p. 11.

Gli stessi studi possono essere adottati nel film di Wu per dare un nome alle soggettività di Gao e Wil, le quali rasentano i margini dell'essere cinesi.

Tutto ciò è precisamente oggetto non solo degli studi queer ma anche di quelli sinofoni. Questi ultimi sono un campo emergente all'interno degli studi culturali cinesi che cercano di sfatare il mito della coerenza fra Cina in quanto luogo geopolitico, il mandarino in quanto lingua standard e la convivenza di diverse etnie. L'associazione riduttiva che eguaglia la Cina al mandarino e di conseguenza all'etnia Han, ha serie ripercussioni su coloro che non incarnano quei tratti di "cinesità" in quanto a lingua, etnia, genere, o sessualità. A causa di alcune località geografiche abitate da diverse etnie comunicanti con la Cina in senso geopolitico, (parliamo ad esempio di Tibet, Hong Kong pre e post-coloniale, e Taiwan dove si parla il cosiddetto dialetto Minnan) la purezza della "cinesità" risulta contaminata.

Shu-mei Shih descrive il termine "sinofono" come la rete di luoghi culturali entro e oltre i confini della Cina, ove quel processo di eterogenizzazione ha preso piede da diversi secoli.¹⁷⁰ Per essere più chiari quando si parla d'identità sinofona è necessario scandagliare in diverse direzioni. La questione dell'essere cinese o del desiderare di essere un "cinese puro" in una data comunità, luogo culturale o politico può escludere contemporaneamente altre soggettività. In un altro articolo Shih chiarisce in modo più estensivo: "First and foremost, the scandal of the Sinophone is related to how it fractures the coherence of the constructs called 'China,' the Chinese,' or 'Chineseness,' all of which have functioned not only symbolically but also materially".¹⁷¹ Shih concentrandosi sulla questione razziale e linguistica, non solo inaugura gli studi sinofoni in quanto mezzo analitico, ma contribuisce anche alle scoperte degli studi sulla sessualità e sul lesbismo.

Per tracciare la genealogia degli studi sinofoni, è necessario rivolgersi ai primi lavori, e citare Rey Chow e Ien Ang. Chow suggerisce che per analizzare i regimi di sinocentrismo la cinesità deve essere messa produttivamente sotto torchio.¹⁷² Ang invece sostiene una deviazione soggettiva dalla Cina da parte di coloro che sono considerati non autenticamente cinesi: "In short, if I am inescapably Chinese by *descent*, I am only sometimes Chinese by *consent*".¹⁷³

Ora mettendo insieme tutte le considerazioni elencate sinora ovvero quelle di Shih, di Chow e Ang, è ammissibile pensare che una diversa sessualità, in questo caso quella lesbica, possa energeticamente mettere in discussione la comunità cinese. In particolare è possibile dimostrare in che misura questa minaccia di rottura e stravolgimento delle comunità di diaspora cinesi, giaccia alla base del film di Alice Wu.¹⁷⁴

Nel film il tema del lesbismo incornicia ciò che accade quando una donna cinese immigrata di prima generazione e la figlia sino-americana sfidano i confini della cinesità. Analogamente è

¹⁷⁰ Shu-mei, Shih (2007), *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, Berkeley: University of California Press, p. 4.

¹⁷¹ Shu-mei, Shu (2010), 'Theory, Asia, and the Sinophone', *Postcolonial Studies*, 13:4, p. 474.

¹⁷² Rey, Chow (2000), *Introduction: On Chineseness as a Theoretical Problem, Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field*, Durham: Duke University Press, p. 14.

¹⁷³ Ien, Ang (2001), *On not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West*, London: Routledge, p. 36.

¹⁷⁴ Alvin Ka Hin, Wong (2012), 'From the Transnational to the Sinophone: Lesbian Representations in Chinese-Language Films', *Journal of Lesbian Studies*, 16:3, pp. 307-322.

grazie agli sguardi torvi del padre di Gao e della comunità allargata, incarnanti i valori essenziali della madrepatria che i conflitti vengono messi allo scoperto e le critiche hanno luogo.¹⁷⁵ Un'attenta analisi della sequenza d'apertura dimostra la misura in cui il desiderio lesbico sia condizionato dai molteplici registri che incarnano l'autorità all'interno della comunità. La scena d'apertura ci mostra una vista mozzafiato del porto e poi del traffico di New York. La terza scena è uno zoom su Gao e la Sig.ra Wong che conversano all'interno di un salone di bellezza. Le due lamentandosi del fatto che entrambi i figli sono ancora single, decidono di comune accordo di farli conoscere al ballo del Venerdì sera ove tutta la comunità cinese della città si riunisce di solito. Il nome del ristorante ove questi si raccolgono è "Oriente", termine che simboleggia lo spirito di omogeneità della comunità cinese all'estero. Durante l'evento il padre di Gao in quanto leader della comunità, tiene un discorso dalla tipica coloritura tradizionale cinese: "It takes ten years to grow a tree, but a hundred years to make a respectable person". La scena seguente riprende in "shot reverse shot" Will voltarsi verso Vivian la quale risponde allo sguardo con un sorriso ammiccante. Le sequenze appena descritte illustrano in modo potente come la comunità cinese di diaspora si fondi sulla riproduzione di spazi egemonici: il salone di bellezza ove si fanno pettegolezzi, il ballo del venerdì sera dove si organizzano incontri combinati (fra uomo e donna) e infine sulla voce imperiosa e dominante del nonno. Tuttavia, gli sguardi languidi fra le due donne marcano l'esistenza di una posizione queer femminile che rifiuta di essere assoggettata. Interessantissima la scelta della regista che durante lo scambio di sguardi fra le due, abbassa la voce del nonno inizialmente fuori campo sino a escluderla totalmente. Le interpretazioni di questa scelta potrebbero essere due. La prima può indurci a pensare che il desiderio lesbico nonostante sia fortemente ostacolato, prevalga sull'intolleranza del sistema patriarcale. La seconda avvalendoci del pensiero di Gopinath, potrebbe indicare l'impossibilità di una convivenza del desiderio lesbico all'interno di un discorso nazionalista e di diaspora.¹⁷⁶ Qualunque sia l'interpretazione esatta, questo piccolo espediente svela senza dubbio il lato romantico della regista la quale dipinge poeticamente quello che convenzionalmente chiamiamo un "amore a prima vista".

Le sequenze girate nella sala da ballo, se da una parte fanno da set al desiderio lesbico, parallelamente funzionano da espediente narrativo per mostrare in che modo la comunità cinese costruisca la propria stabilità. In particolare viene esemplificato il modo in cui la comunità cinese di diaspora disciplina la sessualità extra-coniugale, non confuciana e non etero normativa. Com'è stato ben evidenziato da alcune critiche femministe transnazionali, l'essenza di una comunità etnica e la ricostruzione dell'immagine del nazionalismo fuori dai propri confini nazionali dipende in grande misura dalla relazione che intercorre tra donna e nazione.¹⁷⁷ La donna in quanto significante attraverso un appropriato atteggiamento femminile, l'efficienza nei lavori domestici, e una corretta sessualità è responsabile dell'immagine della nazione. È in virtù della relazione che intercorre fra donna e nazione, una sorta di sposalizio che la sessualità

¹⁷⁵ Rosemary, Marangoly (1998), *George, Burning Down the House: Recycling Domesticity*, Boulder, CO: Westview Press, p. 3.

¹⁷⁶ Gayatri, Gopinath (2005), *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*, Durham, NC: Duke University Press, p. 22.

¹⁷⁷ Norma, Alarcon, Caren, Kaplan, and Mino, Moallem (1999), 'Introduction: Between Woman and Nation', Alarcon, Norma, Caren Kaplan, & Mino Moallem (eds.), *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational Feminisms, and the State*, Durham: Duke University Press, pp. 1-16.

femminile all'interno di una comunità finisce per diventare affare pubblico e non più solo personale.

Attraverso la figura di Gao una non convenzionale vedova ancora sessualmente attiva, il film tocca il problema della cinesità anche dal punto di vista eterosessuale. È così che la possibilità di una critica sinofona smonta la coerenza fra Cina, cinesi e cinesità.¹⁷⁸

La scena durante la quale un gruppo di donne di mezza età si ritrovano a discutere la sconcertante gravidanza di Gao, punta alla descrizione discorsiva della comunità cinese attraverso un processo di disciplinazione dello "altro". Questa scena segue quella in cui Gao appena cacciata via di casa dal padre, si stabilisce temporaneamente nell'appartamento della figlia. Il ritmo è incalzante e in soli venti secondi si susseguono ben quattordici shots. Il primo shot riprende una donna di classe media gridare con tono sconcertato: huaiyun le “怀孕了!”¹⁷⁹ Un uomo accompagna con altrettanto tono stupito: zhe ba nianji “这把年纪!”¹⁸⁰ e un altro incalza: chouwen “丑闻!”¹⁸¹ Le parole della migliore amica suonano meno aspre: bi lianxiju hai yao jingshen, haiyao xiangyan ciji “比连续剧还要精彩，还要香艳刺激!”¹⁸². Il resto delle inquadrature sono montate sulla falsa riga delle prime, e si concludono con la domanda finale di capitale rilevanza: shi shei de zhong a “是谁的种阿?”¹⁸³, seguita da un ammutolirsi generale. Con la scena successiva si ritorna in casa del padre di Gao, la cui prima frase fa' da eco alla domanda di cui sopra: zhe haizi shi shei de “这孩子是谁的?”¹⁸⁴. È proprio in questa occasione che si sente per la prima volta la faticosa espressione diuren 丢人 ovvero perdere la faccia, che richiama il titolo e il topic del film. Il padre di Gao scarica tutta la sua rabbia contro la figlia perché questa incestuosa gravidanza sarà motivo di derisione da parte della comunità, all'interno della quale lui sente di aver perso ormai la propria rispettabilità. Attraverso la sapiente giustapposizione di queste due scene ovvero i pettegolezzi fra amici e la sfuriata del padre di Gao, viene esposta la difficile e scomoda relazione tra individuo e comunità all'interno della diaspora cinese. La denigrazione da parte delle donne sposate e dei loro onorevoli mariti a danno di Gao, dimostrano che la loro rispettabilità all'interno della comunità dipende dall'adesione dei loro desideri sessuali ai precetti confuciani. Il decoro all'interno della comunità è assicurato solo a patto che la propria sessualità non vada contro l'etica confuciana. Nella costruzione della cinesità all'interno di una comunità d'immigrati, sia la figura di Gao che quella di Will vengono adoperate per farci comprendere i limiti di intelligibilità culturale in atto. Il film diventa particolarmente intrigante nel momento in cui la madre e la figlia in quanto soggetti femminili sinofoni, comprendono di essere elementi intellegibili all'interno della comunità. Le due prendono coscienza della propria incompatibilità all'interno della

¹⁷⁸ Shu-mei, Shih (2007), *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, Berkeley: University of California Press.

¹⁷⁹ Trad. “Incinta!”

¹⁸⁰ Trad. “Alla sua età!”

¹⁸¹ Trad. “È uno scandalo!”

¹⁸² Trad. “Meglio di una soap opera, ancora più intrigante!”

¹⁸³ Trad. “Ma incinta di chi?”

¹⁸⁴ Trad. “Di chi è questo bambino?”

concezione normativa di diaspora. Sebbene esse affrontino due diverse problematiche, è propriamente la condivisione di una sessualità perversa che demolisce le mura dell'eterosessualità normativa.

L'ultima scena del film, quando Vivian ritorna dal periodo di specializzazione a Parigi e si riunisce finalmente con Will, è decisamente significativa perché rappresenta il desiderio della costruzione di una "comunità alternativa".

Gao insieme alla madre di Vivian organizzano segretamente e di comune accordo un incontro fra le figlie. Al ristorante suonano *Baltimore Slow Dance*¹⁸⁵, e a ritmo di musica vediamo danzare diverse coppie. La telecamera successivamente si sposta sulla conversazione tra il nonno e il padre di Xiao Yu; quest'ultimo si lamenta: shishi nanliao "世事难料"¹⁸⁶. E l'altro risponde: shifeng rixia "世风日下"¹⁸⁷. Sul finire del film, s'insinua una possibile alleanza fra un punto di vista femminista e una soggettività lesbica sino-americana, e la loro potenzialità di incarnare la cinesità.¹⁸⁸ Di conseguenza *Saving Face*, attraverso una connessione critica tra diaspora e sessualità, mostra la sessualità lesbica sinofona e la sessualità deviata fra due diverse generazioni. Facendo ciò, reinventa una comunità di diaspora alternativa che non si erge sulle "uguaglianze" ma sulle differenze sessuali e generazionali.

Nella scena successiva Xiao Yu chiede a Gao di andare a vivere con lui, tuttavia la donna rifiuta sostenendo di aver bisogno dei propri spazi. La telecamera si sposta su Vivian e Will che danzano insieme, per poi bloccarsi in mezzo alla folla di coppie danzanti per scambiarsi un ultimo appassionato bacio. La telecamera riprende la sala dall'alto. Un turbinio di coppie che si muovono attorno ad un punto fisso rappresentato da Vivian e Will, le quali si ergono immobili in centro pista. L'allontanarsi dell'obiettivo in direzione ascendente, ci lascia impressa nella mente quest'ultima immagine delle donne che finalmente sfidano e rompono le barriere d'ipocrisia della comunità. Questa inquadratura dall'alto è inoltre suggerimento di una visione utopistica e idealizzata della realtà dalla quale l'obiettivo si distanzia lentamente ma inesorabilmente.

¹⁸⁵ *Baltimore Slow Dance* colonna sonora composta da Bill Gordon, e pubblicata dalla operazione di First Digital Music e Two Music Library.

¹⁸⁶ Trad. È diventato difficile predire dove andrà a finire il mondo.

¹⁸⁷ Trad. Il mondo non è più come quello di una volta.

¹⁸⁸ Ien, Ang (2001), *On not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West*, London: Routledge.

3.2 Li Yu e Alice Wu a confronto

A partire da alcune considerazioni in fatto di affinità e dissomiglianze, accanto alla regista Li Yu è stata scelta come termine di paragone Alice Wu. Innanzitutto entrambe seppur in diversa misura e maniera, hanno vissuto in un contesto cinese. Mentre Li Yu è cittadina cinese in piena regola, Alice Wu lo è solo di discendenza, nata in California, e trasferitasi successivamente a Los Angeles. Secondariamente entrambe hanno fatto il loro esordio come registe di lungometraggi con un film a tematica lesbica. La prima aveva alle spalle anni di esperienza come documentarista, mentre la seconda specializzata in ingegneria informatica, scopre la sua passione per la scrittura, si misura con essa e da questa sperimentazione nasce quella che sarà la sceneggiatura per *Saving Face*. Infine le due pellicole sono raccontate da due prospettive nettamente diverse. La prima spinta da una curiosa ignoranza sul tema dell'omosessualità femminile comincia un lavoro di ricerca e di studio a riguardo che culminerà nel lungometraggio *Fish and Elephant*. La seconda invece basa l'intero screenplay sulla propria esperienza di figlia e lesbica.

Entrambi i film affrontano più di un problema capitale, e forse l'abbondanza di materiale ha fatto sì che ci fossero delle lacune da altri punti di vista, come per esempio la mancanza di accuratezza nel tratteggiare gli aspetti caratteriali dei singoli personaggi. In *Fish and Elephant* come detto poc' anzi, sono le azioni a portare avanti la narrazione, assenti sono monologhi e introspezioni. Anche i dialoghi sono particolarmente esigui e concisi. Il dialogo più ricco di Xiao Qun è quello finale e risolutivo in cui confessa alla madre la sua omosessualità, come se la sua personalità prescindesse dalla sessualità. È come se la regista più che offrirci profili caratteriali, ci offrisse tematiche impersonate dai diversi personaggi. Xiao Qun è l'elemento chiave per la trattazione della questione dell'omosessualità, similmente Jun Jun impersona la vittima di violenze sessuali domestiche. Quest'ultima entra nella parte solo nel momento in cui confessa tutto a Xiao Qun, infatti il personaggio risulta piuttosto ambiguo prima di quel momento. La scena è particolarmente intensa e piena.

Un'unica sequenza in inquadratura fissa in cui Xiao Qun e Jun Jun siedono su una branda all'interno di una stanza dello zoo. Durante l'intera scena l'inquadratura rimane la medesima, le due donne rimangono immobili; Jun Jun confessa l'intera storia e Xiao Qun si limita ad ascoltare. La prima nonostante confessi il crimine ovvero l'assassinio del padre, appare ai nostri occhi come vittima e non come carnefice. L'assenza di movimenti di macchina ci permette di entrare in connessione con lo stato d'animo di Jun Jun; viene infatti colto in modo empatico il forte senso di angoscia di quell'essere che a capo chino rivela il suo torbido passato. La confessione termina nel copioso pianto di Jun Jun, e in uno straziante abbraccio fra le due. Durante l'abbraccio la telecamera finalmente si sposta per mostrarci un dettaglio della branda ove sono disposti due oggetti: la pistola che Jun Jun ha utilizzato per uccidere il padre e una cornice fotografica capovolta. In scena entra la mano di Xiao Qun che rivoltava la cornice per mostrarci la foto contenuta in essa. Il fatto che questa sia in bianco e nero, ci suggerisce che risale a diversi anni prima, ritratte sono le due giovani donne l'una accanto all'altra. Nell'obiettivo rientrano dunque la pistola che ha reso Jun Jun libera da continue violenze, la foto delle due donne risalente agli anni della loro relazione amorosa, e in suono off il pianto disperato di Jun Jun. L'insieme di questi tre elementi, due visivi e uno sonoro, sono personalmente interpretabili. Tuttavia ritengo

che alla stregua di un puzzle, unendo questi tre pezzi si possa ricreare la storia di Jun Jun. Un quadro generale del suo passato caratterizzato da maltrattamenti e violenze, indice la pistola, ma anche colmo di amore e sentimenti come ci comprova la foto. Inoltre la pistola è associata dalla psicoanalisi freudiana al simbolo fallico. Infatti il membro virile trova sostituzione simbolica in primo luogo in cose che gli sono simili nella forma ossia lunghe ed erette, e in oggetti che con ciò che raffigurano hanno in comune la proprietà di penetrare il corpo e di ferire ossia armi appuntite, ma anche armi da fuoco.¹⁸⁹ Tuttavia l'elemento sonoro è tra tutti quello di maggiore impatto, quello che ci suggerisce lo stato emotivo della donna. Nonostante gli avvenimenti appartengano ormai a un passato in "bianco e nero", tuttavia la ferita è ancora aperta e la sofferenza tragicamente percepibile e vivida.

Andano avanti con l'analisi dei personaggi, a differenza di quanto Lauretis sostiene essere un "old and venerable trope of lesbian and self-representation" fra questi non c'è alcuna drag queen.¹⁹⁰ Al contrario, la naturalezza e femminilità delle due protagoniste Xiao Qun e Xiao Ling, il loro abbigliamento e il modo in cui si innamorano sono tutti fattori che differenziano questa pellicola sia dallo stile occidentale che da quello cinese. In questo senso *Fish and Elephant* non è una recita¹⁹¹ ma piuttosto una serie di sequenze tratte dalla vita reale. L'unico elemento più d'effetto inserito nella storia è quello in cui si narra l'infanzia di Jun Jun, segnata dalle continue violenze sessuali subite dal padre. Questa parte della storia potrebbe forse essere considerata un aspetto teatrale, in realtà esprime solo la drammaticità della violenza subita dalle donne, purtroppo all'ordine del giorno. La violenza fisica in questo caso impersona l'oppressione del sistema patriarcale ed eterosessuale.

È a causa del forte desiderio di uccidere il padre che Jun Jun finisce col tradire Xiao Qun, andando a letto con un poliziotto per rubargli la pistola. Dallo svolgimento della storia non ci è possibile dire quanto profondo sia il coinvolgimento di Jun Jun per Xiao Qun, né tantomeno quanto la prima sia attratta dalle donne. Ciò che ci è permesso constatare è la fiducia che Jun Jun ripone in Xiao Qun, nel momento in cui si trova a doversi nascondere dalla polizia. Inoltre è indiscutibile il fatto che il desiderio di Jun Jun per la donna sia di carattere sessuale. Nella scena in cui le due giocano a scacchi, la telecamera si sofferma sul dettaglio delle loro mani che spostano le pedine. Nello spostare le pedine, le due mani s'incontrano e si toccano conferendo alla scena una forte valenza sessuale. Nonostante i gesti siano meccanici, il lavoro della telecamera che con un'inquadratura fissa si sofferma su quei gesti, vuole inequivocabilmente mostrare il grado d'intimità che c'era e continua a esserci fra le due.

La seconda scena in cui ci viene mostrata la libido di Jun Jun, sicuramente più esplicita della prima, è quella in cui lei si masturba. Distesa sul letto, posto nel luogo di lavoro di Xiao Qun, assistiamo ad una scena di autoerotismo non fine a sé stessa. La telecamera riprende Jun Jun in campo medio, distesa che comincia a toccarsi e ansimare. Man mano che il desiderio cresce e con esso anche i suoi gemiti, la telecamera punta l'angolo del soffitto adiacente al letto, mantenendo come suono off i mugolii di Jun Jun. Una sorta di autocensura con la quale Li Yu riesce a non

¹⁸⁹ Sigmund, Freud (1969), *Introduzione alla psicoanalisi: Prima e seconda serie di lezioni*, Torino: Boringhieri.

¹⁹⁰ Teresa, De Lauretis (1994), *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington: Indiana University, p. 102.

¹⁹¹ Il termine recita è un chiaro riferimento al concetto di "masquerade" argomentato da Judith Butler nel suo libro *Gender Trouble*.

violare l'intimità della donna. Il fatto che la masturbazione avvenga nel letto di Xiao Qun non è casuale, ma è lo stimolo primario che accende la sua libido.

Nonostante non vengano mai mostrati aspetti trasgressivi esteriori, nel vestire o nell'atteggiarsi, la "trasgressione sessuale" viene esplicitata tramite queste scene. Le preferenze sessuali di Jun Jun sono apertamente dichiarate, e nonostante venga seminato il dubbio che queste derivino dalla complessa situazione familiare alle sue spalle, nessuno mette in dubbio il suo desiderio per le donne.

Il personaggio di Xiao Ling è impersonato da Shi Tou, una donna che ha una lunga storia alle spalle come artista indipendente e attivista. È infatti stata la prima lesbica cinese a fare pubblicamente coming out e a discutere riguardo le relazioni omosessuali sulla tv cinese nazionale. Fu anche organizzatrice e presentatrice della prima Conferenza su gay e lesbiche cinesi, e della prima assemblea di lesbiche nella Cina repubblicana.¹⁹² In quanto artista risulta piuttosto poliedrica, impegnata come pittrice, fotografa e attrice. Dal momento che l'oggetto della tesi si concentra sulla filmografia, non ci si dilungherà troppo su argomenti estranei, tuttavia la citazione di alcune opere può essere uno spunto interessante per future ricerche, o semplicemente un input per avvicinarsi all'omosessualità attraverso l'arte. Shi Tou ha dato vita a diverse collezioni di dipinti ad olio le più famosi delle quali sono *Weapon* e *Convex and Concave*. La serie *Weapon* esprime coscienza critica e spirito ribelle, tuttavia non esaltano in nessun modo la guerra. È una ribellione contro le regole e le convenzioni sociali, e anche un'opposizione a un "sé predeterminato". Questi lavori dipingono il confronto fra persone e armi ove le armi rappresentano la forza sociale oppure la fusione fra queste. I dipinti tentano di catturare l'esistenza sociale non ancora depravata dalla violenza sociale, i valori della determinazione, del coraggio e della purezza.

Convex and Concave è realizzata su carta dalla superficie non livellata, utilizzando forme concave e convesse per riprodurre e rappresentare "yin e yang". Viene in questo modo contestata la tradizionale visione di "yin e yang" in quanto opposizione binaria fra uomo e donna, preferendo piuttosto la ricerca dell'equilibrio interiore dell'individuo. In quanto artista, Shi Tou cerca di esprimere un'intimità umana moderna che rispecchi la società in modo atemporale. La sua definizione di arte è anticonformista. Per quanto riguarda la sua interpretazione come attrice protagonista nel film *Fish and Elephant*, lei stessa ne parla come un'altra opera d'arte; una storia d'amore tra due donne e sui problemi che incontrano nella società. Inoltre, riempie lo spazio vuoto nella filmografia queer del cinema cinese, volge lo sguardo verso la sotto-cultura queer e ricorda al pubblico l'esistenza degli omosessuali.¹⁹³

Il personaggio di Xiao Ling dal punto di vista sessuale non è facilmente etichettabile. Il suo desiderio per le donne si afferma per la prima volta con la comparsa di Xiao Qun nella sua vita e dopo essere stato risvegliato, si manifesta in tutta la sua naturalezza e ineluttabilità. Senza alcun tentennamento abbandona il fidanzato a cui lascia tutti i beni in comune, e temeraria si trasferisce a casa di Xiao Qun. La freddezza con cui Xiao Ling taglia col passato e in particolare con il fidanzato, è poco realistica.

Per quanto riguarda il film *Saving Face*, le personalità delle due protagoniste sebbene non vengano profondamente esplicitate vengono per lo meno abbozzate. Will nonostante la sua carriera eccelsa, ci appare assolutamente disarmata e al tempo stesso immatura dal punto di vista sentimentale, timida e maldestra. Questa sua natura piuttosto impacciata, viene sfruttata come

¹⁹² Petrus, Liu, Lisa, Rofel (2010), 'An Interview with Shi Tou', *East Asia Cultures Critique*, 18:2, pp. 409-416.

¹⁹³ Ibidem.

elemento comico in diverse scene del film. A conclusione del primo appuntamento Vivian invita Will nella sua residenza. Durante la conversazione Vivian rivela di insegnare ai bambini che studiano danza, a cadere senza farsi male. Mostra a Will come fare e poi la incita a provare lei stessa: “Quando ti dico di cadere, tu devi lasciarti andare completamente.” Will piuttosto riluttante all’idea, prova in tutti modi ma nonostante i ripetuti incitamenti da parte di Vivian, non riesce ad “abbandonarsi”. La telecamera in inquadratura fissa riprende le due mezze figure lateralmente, e pian piano l’avvicinarsi di Vivian all’altra. Quasi sul punto di essere baciata, Will si getta inaspettatamente a terra provocando grande ilarità generale. Si rialza, mentre la telecamera si sposta di centottanta gradi per posizionarsi all’esterno dell’appartamento. L’immagine passa attraverso il vetro della finestra, come se le donne fossero adesso spiate da un osservatore esterno, e la scena si ripete (1). Al “minaccioso” avanzare di Vivian, Will si getta goffamente sul pavimento. Seppur la goffaggine di Will sia usata come elemento d’ilarità, tuttavia la scena è ricca di contenuto semantico. Innanzitutto risulta piuttosto acuta la metafora delle cadute per esprimere il concetto del lasciarsi andare. Sin dall’inizio il personaggio di Will ci appare infatti piuttosto inibito, raccolto e chiuso in se stesso. La sua postura e mimica facciale ne sono un esempio lampante. Nonostante si tratti solo di un atto giocoso, Will non riesce a rilassarsi, appare piuttosto tesa. Il suo disagio non è altro che il riflesso delle sue paure. Nonostante sia una donna brillante e determinata in ambito lavorativo, nella sfera emotiva manifesta tutte le proprie insicurezze. Seppur questo venga sfruttato come elemento burlesco, tuttavia vi è sottesa una critica. Anche i due differenti modi di cadere delle due protagoniste si distinguono nettamente. Vivian sfoggiando la sua postura da ballerina di danza classica, si mette in posizione, solleva elegantemente le braccia al cielo e in modo leggiadro pare fluttuare sino a toccare il suolo (2). Will invece, ricurva su stessa, schiva letteralmente le labbra di Vivian, dà un’occhiata furtiva al pavimento e vi si getta contro, provocando un grande tonfo (3). Sin dall’inizio Will risulta piuttosto passiva nei confronti delle iniziative di Will, percepite come una minaccia ai propri sazi vitali. I confini della sua interiorità risultano ben corazzati e difficili da varcare. Solo il vero amore sarà in grado di dar vita ad una nuova Will, una donna che non ha timore di amare ed essere amata, a dispetto dello sguardo critico della gente.



27

28



29

Vivian al contrario è una donna caparbia e sicura di sé, sia nell'ambito professionale che in quello privato. Sa cosa vuole nella vita, e non ha problemi ad ammettere la sua sessualità. In questo caso la regista mette a confronto due modi opposti di convivere con la propria omosessualità, nella realtà della diaspora cinese in America. Mentre Vivian ha già fatto coming out da tempo e i suoi genitori l'hanno accolta con benevolenza, Will preferisce tenere nascosta la sua vita privata, anche a costo di danneggiarla. Ancora una volta a prevalere sull'interiorità dei personaggi è la rappresentazione dei conflitti fra l'individuo omosessuale e la società etero normativa. Una scena del film in particolare risulta illuminante da questo punto di vista. Il rapporto delle due donne comincia a inclinarsi fino a raggiungere il suo punto di rottura, proprio a causa dell'incapacità di Will di rivelarsi al mondo. Abituata ormai da tempo a vivere sotto coperta e a condurre le sue relazioni clandestinamente, Will è terrorizzata dal giudizio della gente. Cerca a tutti i costi di mantenere segreta la sua relazione con Vivian, la quale ne risente negativamente. Com'è naturale che sia, l'incontro di due personalità opposte non può che risolversi attraverso il conflitto. Il momento cruciale della relazione tra le due donne arriva quando Vivian decide di lasciare New York e unirsi alla compagnia di danza classica di Parigi.

La scena si apre con un campo lungo dell'aeroporto, Vivian è in procinto di partire e Will la raggiunge chiedendole di non andar via. Non c'è dubbio che questo sia uno dei tanti cliché del cinema hollywoodiano. Tuttavia come spesso accade, elementi artistici ridondanti o ripetuti sono portatori di messaggi importanti. La telecamera posta di fronte al soggetto, riprende il piano americano delle due donne che si avviano a passo svelto. Will prega l'altra di aspettare, di non partire, sicura che più avanti andrà meglio. Vivian risponde che non si tratta di tempo, ma di come Will si sente: "Troppo spaventata per guardare il mondo in faccia e mostrare alla gente il tuo amore. Preferisci gettare la spugna e scappare, piuttosto che combattere per esso."¹⁹⁴ Quasi sul punto di imbarcarsi sull'aereo Vivian si volta, torna indietro e "sfida" Will a baciarla in pubblico. Il piano si restringe per inquadrare la mezza figura di Will voltare la testa verso chi le sta attorno, e infine timorosa abbassa lo sguardo (4). Vivian delusa e amareggiata, senza proferir parola, le gira le spalle e in campo medio si avvia verso il boarding. La telecamera si allontana da Will in tracking shot¹⁹⁵ e riprende infine Vivian con inquadratura sfuocata andare fuori campo (5). Vivian non accetta la codardia di Will, non comprende il perché non riesca a trovare il coraggio di ammettere la propria sessualità, così la spinge a vincere le sue paure. Il tono e il

¹⁹⁴ Dialogo tratto dal film.

¹⁹⁵ Movimento compiuto dalla telecamera che si muove con l'ausilio di un apposito carrello.

linguaggio del corpo spavaldo di Vivian cozzano con quelli impauriti di Will. Il coraggio di chi ha saputo ammettere a se stessa e agli altri la propria natura, contro chi continua a nascondersi ed evitare i giudizi della gente. La relazione tra le due donne s'incrina sino a rompersi, perché Will non tollera più di dover fingere. L'incapacità di venire allo scoperto per quello che si è veramente, segna il fallimento. Da questo punto di vista la regista è portatrice di un messaggio particolarmente sensibile e al contempo positivo. Viene infatti incoraggiata la libertà di espressione e la pubblica manifestazione dei propri sentimenti. La tutela dell'identità sessuale, spesso non coincide con la tutela del rapporto stesso tra i partner. Vivian rifiutando Will, non fa altro che reclamare il suo diritto di essere riconosciuta in quanto omosessuale. Combatte perché anche gli omosessuali si sentano liberi di esprimere i loro sentimenti pubblicamente. Tuttavia è bene non perdere la prospettiva generale della situazione, perché dopotutto il film non è altro che una commedia romantica. L'intento primario della regista non è propriamente politico. Entrambe le registe hanno dedicato poco spazio all'evoluzione amorosa, la quale piuttosto che passare attraverso le varie fasi di corteggiamento, si evolve in una relazione a tutti gli effetti in pochissime scene. Sostanzialmente per entrambe le coppie, al primo incontro fortuito ne segue un secondo, e già al terzo viene risolta e chiarita la relazione che intercorre fra le due parti. Tuttavia secondo lo studioso Ken Plummer una storia d'amore è caratterizzata da cinque punti essenziali:

1. The Journey;
2. Enduring suffering;
3. Engaging in a contest;
4. Persuading consummation;
5. Establishing a home.¹⁹⁶

Appare chiaro che né *Fish and Elephant* né *Saving Face* soddisfino i seguenti punti. In particolare Li Yu sacrifica la descrizione dell'evoluzione amorosa in virtù del simbolismo. Alice Wu invece ne tenta un abbozzo, ma finisce per mancare il bersaglio.

A differenza di qualsiasi altra commedia romantica americana in cui i personaggi si struggono e il regista diletta lo spettatore con una notevole quantità di scene più o meno sentimentali, il gusto cinese in questo caso si rivela piuttosto cinico ed essenzialista. In *Fish and Elephant* il primo incontro avviene in uno squallido e piccolo mercatino di vestiti. Xiao Qun trova un gilet di suo gradimento ma troppo costoso.

¹⁹⁶ Ken, Plummer (1995), *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*, London, New York: Routledge, pp. 54-55.



30



31

Xiao Ling invita Xiao Qun a provarlo e dopo una serie di complimenti lo cede a un prezzo inferiore a quello del suo valore (6). Probabilmente un simile atteggiamento non viene colto nella sua interezza dall'occhio occidentale, ma nella prospettiva cinese non lascia alcun dubbio. Chi ha avuto la fortuna (o sfortuna) di essersi imbattuto con commercianti cinesi in Cina, sa bene quanto sia estenuante il processo di contrattazione. Fa parte dell'aspetto culturale di questo popolo contrattare sul prezzo prima di poter trovare un accordo, tra il commesso che cerca di alzare il prezzo in maniera spropositata e il cliente che tenta in tutti i modi di ribassarlo fortemente. Se la mia esperienza personale non dovesse bastare, il film si chiarisce da solo. La sequenza precedente all'incontro ci mostra le esatte dinamiche della contrattazione. Un cliente arriva al negozio e chiede il prezzo di un top da regalare alla moglie. Xiao Ling dice il suo prezzo senza prestare la minima attenzione: sessanta renminbi. L'uomo chiede se quello sia il prezzo di uno o di due pezzi, ma Xiao Ling non risponde. La domanda è un'evidente provocazione, a cui ne segue una seconda: "Questa è una rapina", dice l'uomo. La telecamera che prima inquadrava solo l'uomo, pian piano allarga l'inquadratura per mostrarci anche Xiao Ling. L'uomo, mostra il suo interesse, si avvicina alla donna e fa la sua offerta, dieci renminbi (7). La donna, mostrataci sempre di spalle, rifiuta, lascia temporaneamente il negozio e cammina e passo svelto. Il cliente, comincia ad agitarsi, e prende a seguirla rialzando l'offerta. La telecamera, segue i due con la macchina a mano, i movimenti sono, infatti, irregolari e discontinui. Xiao Ling giunge ai bagni pubblici e vi entra, ma il cliente non molla, e continua a contrattare disperatamente dall'esterno del bagno. Il suo ultimo prezzo è quello decisivo, cinquanta renminbi. Xiao Ling in fuori scena, dopo aver taciuto fino a quel momento, finalmente risponde, accettando l'offerta. Premesso ciò, ci appare adesso chiaro quanto il comportamento di Xiao Ling sia anomalo e indice di forte interesse nei confronti di Xiao Qun. Possiamo quasi paragonare il processo di contrattazione all'atto del corteggiamento, una visione intrinsecamente materialista dell'amore. Un tale espediente, difficilmente verrebbe accolto con favore da un pubblico abituato al gusto hollywoodiano.



32



33

Al primo incontro fortuito, ne segue un secondo, ove la regista tenta di creare uno scenario piuttosto intimo, incorniciando, letteralmente, le due protagoniste le quali occupano più dei due terzi della verticale dell'immagine. L'inquadratura dalla vita in su, la cosiddetta mezza figura, afferma la centralità dei due personaggi rispetto all'ambiente, in questo caso lo zoo. Questo espediente conferisce alla scena un senso di forte familiarità che si sviluppa in due direzioni, internamente alla scena, fra le due donne, ed esternamente, fra i personaggi e lo spettatore. La connessione fra Xiao Ling e Xiao Qun viene stabilita non a partire dai dialoghi, ma a partire dalle inquadrature. I dialoghi infatti, tentano di affermarsi inutilmente. Nella scena precedentemente discussa, proprio nel momento in cui Xiao Qun sta per invitare Xiao Ling a cena, ecco che il telefono di questa squilla, spezzando la frase a metà. Determinante è il fatto che l'interlocutore all'altro capo del telefono, sia proprio il fidanzato di Xiao Ling che si pone come ostacolo sin dall'inizio.

In *Saving Face* il primo scambio di sguardi fra Will e Vivian come accennato precedentemente, avviene al party riservato alla comunità cinese di Flushing, New York. In questo caso la tecnica hollywoodiana prende il sopravvento, si fa predominante. La sequenza è girata in classico stile hollywoodiano. Nel cinema infatti, troviamo diversi esempi uno fra i tanti è il film a tematica lesbica *Imagine me and you*.¹⁹⁷ In entrambi i film la sequenza viene costruita in quattro shots. Il primo in cui la protagonista rivolge lo sguardo per la prima volta verso l'altra donna; il secondo shots tramite raccordo di sguardo riprende l'oggetto dello sguardo; terzo e quarto shots vengono costruiti sulla falsa riga del primo e secondo, tramite raccordo di sguardo. Tuttavia questa volta l'oggetto dello sguardo inaspettatamente cambia la sua postazione, lasciando vacante la scena. L'intento è senz'altro quello di sorprendere lo spettatore che durante l'ultimo shot si aspetta di vedere il personaggio ancora in scena, tuttavia si è aperti a diverse interpretazioni. Oltre alla sorpresa, vi sia aggiunge la sensazione di disappunto ed è probabilmente grazie a questo trucco che viene instillata sin dall'inizio una vena di pessimismo che accompagnerà l'evoluzione della storia d'amore.

Accanto al classicismo tecnico hollywoodiano, la regista non manca di aggiungere il suo tocco di originalità tramite l'espediente precedentemente discusso ovvero quello di eliminare la traccia audio, rendendo la sequenza muta.¹⁹⁸ Tuttavia l'accuratezza dedicata all'inizio non dà gli esiti preannunciati, infatti la narrazione dell'evoluzione amorosa viene disegnata in modo piuttosto frettoloso. Sempre riferendoci ai punti sopraelencati di Plummer, la storia d'amore fra Will e

¹⁹⁷Imagine me and you, (Immagina me e te, Ol Parker, 2006).

¹⁹⁸ Cfr. 4.1, p. 5.

Vivian spicca il volo con estrema facilità, senza passare attraverso la fase del sofferente agognare. Risulta assente l'interminabile attesa che alimenta il desiderio. Le due donne non fanno a tempo a conoscersi che già si gettano l'una nelle braccia dell'altra.

La ragione per cui entrambe le registe non cedono molto spazio all'evoluzione amorosa oltre che forse per una comune immaturità stilistica, potrebbe essere dettata dal fatto che l'ostacolo maggiore che la coppia deve affrontare è esterno ad essa. L'attenzione dunque viene incentrata su diversi fattori. Non viene lasciato troppo spazio al romanticismo, la cui urgenza non può essere paragonata a quella di specifici problemi sociali. In *Fish and Elephant* oltre che il tema evidente del lesbismo, viene toccata la questione degli incontri e matrimoni combinati in Cina, e descritto tutto il contesto repressivo e frustrante a cui sono sottoposte le figlie femmine. Infine ci vengono rivelate le torture subite da una delle protagoniste, soggetta a continue violenze sessuali da parte del padre. I seguenti temi se singolarmente trattati necessitano d'innunerevoli argomentazioni e digressioni, una volta

tradotte in film è difficile se non impossibile esaurire e risolverli interamente in qualche ora. Il fatto che Li Yu abbia scelto di volerli trattare tutti in una singola pellicola, se da una parte le fa onore per il suo alto impegno sociale, dall'altra non si è rivelata una scelta particolarmente vincente poiché il risultato finale presenta scarsa forza espressiva.

Stesso discorso viene fatto per Alice Wu, il cui film inserisce la questione del lesbismo all'interno di una comunità cinese all'estero, già di per se problematica dal punto di vista degli studi di diaspora. A questo vi si aggiunge una scomoda gravidanza fuori dal matrimonio, portata avanti da una madre vedova di quarantotto anni. Il tutto inscritto in un contesto fortemente patriarcale, stridente con la realtà moderna e progressista newyorkese.

Un'altra similarità che si riscontra nella costruzione dello script è che sia Xiao Qun che Will si ritrovano a dover fare i conti con una figura femminile (quella della madre) e una maschile (il cugino per la prima e il nonno per la seconda). Seppure gli atteggiamenti siano differenti, trovo emblematico il fatto che le due registe seppur provenienti da ambienti culturali molto diversi, abbiano ricreato delle circostanze sommariamente simili. Attraverso una visione piuttosto confuciana delle relazioni umane, vediamo le protagoniste confrontarsi a un primo livello con il proprio nucleo familiare e a un secondo con la società circostante. Nel caso di *Fish and Elephant* è il cugino a impersonare il sistema patriarcale e sostenere l'eteronormatività come fondamento della procreazione, mentre in *Saving Face* è il nonno a sostenere il matrimonio come punto cardinale della comunità.

Prendiamo come esempio il primo dialogo chiave tra Xiao Qun e il cugino. Il film si apre con un primo piano di Xiao Qun; la telecamera riprende dal basso il volto della donna guardare un punto fuori scena. L'inquadratura pian piano si allarga per mostrarci Xiao Qun in piedi su un ponte e fissare il fiume che scorre, persa fra i suoi pensieri. Dopo alcuni secondi la donna torna in sé e comincia a camminare. Tramite raccordo di suono si passa alla seconda scena del film. La colonna sonora è infatti ancora vagamente udibile quando compare un uomo di mezza età pelato, seduto immobile ad un tavolo (10). Dopo dieci secondi di silenzio e inattività, vediamo entrare in scena Xiao Qun e sedersi accanto all'uomo che scocciato si lamenta di aver aspettato troppo a lungo. La telecamera per l'intera sequenza rimane fissa, in modo che l'attenzione sia incentrata sull'uomo di cui vediamo chiaramente l'intero volto e la mimica espressiva. Della donna invece vediamo solo il profilo, indizio che all'interno della conversazione non le verrà lasciato molto spazio.



34



35

Il dialogo della durata di due minuti è rilevante perché ci illustra in modo chiaro ma essenziale il nodo cruciale del film (11). L'uomo pelato si rivela essere il cugino di Xiao Qun che sotto pressante richiesta della madre di questa, cerca di trovarle un marito. È inoltre palese il disinteresse di Xiao Qun nell'incontrare i diversi candidati, dal momento che sin dalle prime battute ammette di non provare nulla per gli uomini. Questo dà inizio al conflitto, durante il quale il cugino pronuncia parole aspre contro la parente. Dopo aver rimarcato il fatto che a trent'anni bisognerebbe già essere sposati e avere dei figli, accusa Xiao Qun di avere una qualche malattia mentale. La logica del cugino, ora portavoce della madre è piuttosto semplicistica e banale. Sia il cugino che la madre considerano l'atteggiamento di Xiao Qun anormale, e ritengono che la cura per la "normalità" sia quella di trovarle un marito. Nonostante il ruolo del cugino ricopra poco spazio (una sola scena all'interno dell'intero film), tuttavia s'imprime con una certa potenza sia per il momento della sua apparizione (fra le prime scene del film), sia per il messaggio che ne veicola. Questo personaggio dalle idee piuttosto radicali e conservatrici, impersona lo stereotipo di uomo ottuso della Cina tradizionale. Professa delle idee che esso in primo luogo non mette in pratica. Infatti dopo aver insistentemente osannato l'importanza del matrimonio, messo alle strette da Xiao Qun confessa di aver divorziato dalla moglie: "È vero che ho divorziato da mia moglie, ma per lo meno l'ho sposata alla prima occasione." La scusante addotta non fa altro che ridicolizzare e sminuire l'autorità del personaggio. Come detto poc'anzi la sua logica di pensiero risulta talmente retrograda e primordiale che è difficile da ribaltare. Il fatto che Xiao Qun sia sana (con due braccia e due gambe)¹⁹⁹ e di bell'aspetto, a suo parere è condizione necessaria e sufficiente per desiderare ed essere desiderata da un uomo. Lungi dall'ammettere che possano esistere differenti attitudini sessuali, quella dell'eteronormatività è considerata l'unica via naturalmente percorribile. È evidente che nella mente del cugino l'omosessualità non sia nemmeno lontanamente contemplata. Il disinteresse di Xiao Qun nei confronti degli uomini lo disarmava, perché la sua logica non riesce a elaborare qualcosa di diverso da ciò che gli è stato impresso nella mente. Un altro punto addotto a sostegno della sua tesi è l'età di Xiao Qun. A trent'anni come comprovato e discusso precedentemente²⁰⁰, bisognerebbe già avere una famiglia e dei figli.

¹⁹⁹ Tratto dai dialoghi del film *Fish and Elephant*.

²⁰⁰ Cfr. capitolo 3.1



36



37

Ciò è quello che ogni genitore si aspetta dal proprio erede, e non adempire questo dovere è motivo di onta e vergogna per la famiglia. “Verrai derisa da tutti. A te forse non importa ma a tua madre sì”²⁰¹, rincara il cugino. Ancora una volta echeggia nell’aria la parola “reputazione”. Già in *Saving Face* era stata sottolineata la solennità di questo termine. Vediamo così due differenti modi di raccontare, congiungersi per mostrarci ciò che li accomuna. Se già nel film *Saving Face* la serietà della questione risulta primaria rispetto a qualsiasi altro problema o situazione, scontrarsi nuovamente (in *Fish and Elephant*) è piuttosto esplicativo. È infatti indicativo di quanto la comunità cinese tenga in alta considerazione la dignità del proprio nome a dispetto di qualsiasi altra cosa. La ridondanza e ripetizione in questi due casi cinematografici, non fa altro che allertarci, ed esplicitare un comune senso di pensare e vedere del popolo cinese (espatriati o meno che siano).

Alla stregua del cugino, il nonno di Wil in *Saving Face* si fa portatore della torpidezza mentale delle vecchie generazioni, educato non a pensare ma ad accettare passivamente ciò che gli viene inculcato. Privo di senso di compassione per la figlia, è interessato solo a ciò che la gente penserà di lui. Designato a un futuro di derisione e additato come cattivo padre, ecco ciò che comporta “uno scandalo in una famiglia per bene”. La vergogna nei confronti della figlia è tale da volerla disconoscere, un modo per lavarsi la coscienza ed evitare di dover affrontare i fatti. Un punto che accomuna le persone di strette vedute è proprio il voler eludere la realtà, e sia il cugino di Xiao Qun che il nonno di Will hanno questa spiccata attitudine. Tuttavia costruire un personaggio così retrogrado è un mezzo piuttosto efficace per accentuare l’importanza di “pensare fuori dagli schemi”. E’ auspicabile che la reazione del pubblico di fronte ad una così aspra visione delle cose sia critica e polemica, e che induca ad una sincera analisi di coscienza.

Sebbene le figure maschili rispettivamente del cugino e del nonno, appaiano quasi impeccabili dal punto di vista morale, non si può certo asserire lo stesso per quanto riguarda le due figure della madre. In entrambi i film, la narrazione vuole che la madre alla stregua della figlia debba nascondere un piccolo e increscioso segreto attinente alla propria vita privata. Nella fattispecie la madre di Xiao Qun abbandonata dal marito da diversi anni, frequenta clandestinamente un uomo. Seppur il fatto in sé non susciti particolare clamore agli occhi di un occidentale, nel contesto culturale cinese questo può essere motivo di onta. La donna infatti attraversa un periodo di grande tumulto, in cui si trova a decidere se confessare la sua relazione alla figlia o meno. La vergogna è dettata dal fatto che la tradizione morale confuciana vuole che una donna vedova o

²⁰¹ Dialogo tratto dal film.

abbandonata dal proprio marito, rimanga “intonsa” fino alla morte. Nonostante certe usanze siano ritenute oramai retrograde, tuttavia le generazioni passate ne subiscono ancora l’influenza. La donna ci viene mostrata all’interno della cucina dell’uomo a preparare la cena. I due hanno evidentemente trascorso del tempo insieme nell’appartamento, ma non ci è dato sapere come sia stato trascorso. Nella scena seguente i due sono seduti attorno ad un tavolo ben imbandito. La telecamera in inquadratura fissa è posta sul lato destro della tavola. Ci viene offerta una visuale non paritaria dei due profili; mentre il volto della donna è inquadrato quasi per intero, quello dell’uomo è visibile solo per un terzo. Seppure non ci siano movimenti di macchina, è interessante notare l’utilizzo delle luci. Dato il momento di particolare intensità la luce è di tipo contrastato, in modo da evidenziare i tratti del volto dei personaggi. Per giustificare l’intensità della luce, un lampadario posto di poco sopra le teste dei personaggi funziona da luce intradiegetica. Grazie all’utilizzo delle luci tutte le zone di pelle scoperte appaiono particolarmente luminose. Il volto e le braccia della donna sono in risalto. Il busto dell’uomo si sposta da una zona d’ombra a una di luce a seconda dei movimenti, mentre la fronte e la parte alta del volto sono sempre ben illuminati. Fra un bicchiere di vino e l’altro, la donna nonostante esprima la sua felicità per aver ritrovato speranza nell’amore, è piuttosto turbata al pensiero di dover confessare tutto alla figlia. L’uomo cerca di rinfrancarla in tutti i modi mostrandole quanto sia facile il tutto. Egli infatti non ha avuto problemi a spiegare la situazione al figlio, la cui reazione mostra profondo rispetto filiale: “You are my dear father, so whatever you do is right.”²⁰² La preoccupazione della donna da un lato e la leggerezza dell’uomo dall’altra, ci mostrano quanto diverse siano le aspettative della tradizione cinese nei confronti dei due sessi. La pressione a cui è soggetta la donna non è minimamente paragonabile a quella dell’uomo. Nessuna norma scritta dice che un uomo vedovo debba restare tale; al contrario numerosi commentari e opere artistiche esaltano le donne che preservano la loro vedovanza. Da questo punto di vista, la madre di Xiao Qun non impersona il modello esemplare di vedova e per questo ci appare divorata dai rimorsi. Tuttavia la gioia per aver ritrovato speranza nell’amore è più potente di qualsiasi rimorso. Nonostante l’età avanzata, alla fine trova il coraggio di ricominciare una nuova vita, sposarsi e riporre le sue speranze in un futuro felice.

²⁰² Ni shi wo de qinren, ni zuo de dui “你是我的亲人，你做得对!”Tratto dal film.

Conclusioni

Dopo aver analizzato i diversi aspetti dei film *Fish and Elephant* e *Saving Face*, aver riportato informazioni sulle registe Li Yu e Alice Wu, sul loro background, e sulle loro tecniche stilistiche, si è constatato che entrambe hanno sentito la necessità di dare espressione e forma alla loro adesione alla comunità cinese. Seppur vissuta in modo diverso, la loro cinesità è decisamente inscindibile dai loro lavori. Il ritratto proposto è quello di una società cinese (indipendentemente dal fatto che si trovi nel suo luogo di appartenenza o che sia spiantata) che riesce a mantenere un forte controllo sui suoi membri. Posta in rilievo è la potenza con cui questa amministra ogni aspetto della vita dei suoi cittadini. Retaggio di una visione tipicamente confuciana, la società è il prolungamento della famiglia. All'interno del contesto familiare sorgono conflitti e ostilità, specchio appunto delle controversie sociali. Il nucleo familiare è sede oltre che di scontri, anche di scandali e pettegolezzi, ed è dovere del capofamiglia occuparsene tenendoli a bada e assicurandosi che non ci sia la cosiddetta “fuga d’informazioni”. Sulle sue spalle infatti, grava il peso della sorte del nome dell’intera famiglia. Esso sarà responsabile di ogni scelta e azione di ognuno dei membri a essa appartenente. La sua rettitudine coincide con la rettitudine della sua famiglia. Allo stesso modo, le scorrettezze e la cattiva condotta dei suoi membri vengono addebitati alle manchevolezze del capofamiglia. La reputazione è tenuta in altissima considerazione, e la perdita di essa è considerata un’enorme vergogna. Di fondamentale importanza è l’essere ben visti, giudicati positivamente dall’esterno. Questa serie di dinamiche danno forma a una società piuttosto rigida, inflessibile, che non ammette infrazioni. L’ingerenza del liberalismo americano tuttavia è un ottimo alleato e influisce positivamente su Alice Wu, che opta per un finale dalle coloriture piuttosto ottimistiche, il cosiddetto “happy ending”. La diversità (sessuale) viene pubblicamente accettata, e la coppia si ritrova perfettamente integrata. Li Yu all’ottimismo preferisce il realismo. Decide di mostrare al pubblico non sogni e speranze, ma il ritratto fedele di ciò che le sta attorno. Da questo si spiegano anche le difformità stilistiche. Mentre Alice Wu s’immerge nello studio delle tecniche hollywoodiane sin da subito, Li Yu fa il suo esordio con la semplicità dello stile documentaristico. La breve durata di ogni singolo shot, il ritmo calzante del loro alternarsi, l’utilizzo di carrellate, il montaggio di pan e primi piani, le colonne sonore, e la messa in scena di un cast di attori piuttosto famosi, sono tutti elementi che fanno di questa pellicola un successo hollywoodiano. Nonostante l’esotismo dello script concepito in parte in inglese e in parte in cinese, le fasi di produzione e distribuzione sono quelle tipiche di un “mainstream”. Al contrario, Li Yu preferisce dei piani sequenza piuttosto lunghi e inquadrature fisse girati con telecamera a mano. Alice Wu gira in digitale, Li Yu su pellicola da 16mm. Insomma, per esprimere semplicemente il concetto e fare in modo sintetico l’analisi comparativa, *Fish and Elephant* è un tipico film “underground”, mentre *Saving Face* un film mainstream. A sostegno è bene fornire degli ulteriori esempi per avvalorare l’affermazione fatta. Determinante è l’utilizzo del budget investito per la realizzazione dei film. Li Yu con enorme difficoltà e dopo diversi tentativi, riuscì a mettere da parte la modica cifra di \$60,000, provenienti in parte dai suoi risparmi e in parte dal sovvenzionamento di uno sponsor privato.²⁰³ Alice Wu invece, in soli

²⁰³ Martin, Fran, *Interview with Li Yu*, Beijing, 26 December 2003.

dieci giorni ottenne dalla compagnia di fama mondiale *Sony Entertainment* un sovvenzionamento di \$2,5 milioni.²⁰⁴ In questa sede qualsiasi tipo di considerazione risulta alquanto superflua, le cifre infatti, si spiegano da sole. Un altro fattore da tenere in considerazione è la visibilità. Mentre il film indipendente di Li Yu non è mai riuscito ad arrivare ai botteghini, al contrario la commedia romantica di Alice Wu li ha sbancati. I dati statistici parlano di un “gross” di \$75,104 soltanto nel primo weekend di apertura, quando il film venne trasmesso in soli sei cinema (una media di \$12, 717 per cinema). Il “Domestic Total Gross” è invece di \$1,187,266, e si riferisce alla distribuzione in cinquantasei cinema. A questo vanno aggiunte le somme provenienti dal Regno Unito di \$49,252, per un “Worldwide Gross” che raggiunge \$ 1,236,518.²⁰⁵

Tuttavia viste le premesse fatte a proposito della natura e della sorte del cinema indipendente cinese, questi risultati non devono sconvolgerci più di tanto.²⁰⁶

È risaputo che i film underground sono destinati agli ambienti d’élite dei festival cinematografici, e al massimo alla circolazione clandestina tramite DVD pirata. Dal momento che la pirateria è un fenomeno che non può essere censito, non esistono dati che possano darci informazioni sulla loro vendita. Al contrario, l’apparizione di un film all’interno di un Festival è un evento seguito pubblicamente. Il film *Fish and Elephant* si è aggiudicato il “Netpac Award” al Festival di Berlino nel 2002 e il “Elvira Notari Prize” alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2001, premio vinto anche dal notissimo Zhang Yimou²⁰⁷. Di seguito viene riportata graficamente la partecipazione ai concorsi più importanti ove sono stati ricevuti importanti premi (Tabella 1). Tuttavia il cammino percorso non è stato privo di ostacoli. Alla mostra del cinema di Venezia, il film è stato in parte censurato. Non sono noti i motivi né i dettagli, ma si è a conoscenza del fatto che il film è stato mostrato non nella sua parte integrale, ma mancante di alcune scene (per un totale di circa dieci minuti).²⁰⁸ Successivamente, nel 2001 al Vancouver Film Festival circolò una copia non autorizzata in videocassetta, invece che l’originale. Finalmente nel 2002 è stata recuperata una copia destinata all’Inside Out Toronto Lesbian & Gay Film & Video Festival. Infine, dopo una fase iniziale in salita la situazione pare si sia sbloccata, infatti la pellicola è stata presentata a ben settanta festival in giro per il mondo.²⁰⁹ Paradossale è tuttavia, che in Cina non

²⁰⁴ Ed, Leibowitz, 'Kissing Vivian Shing', *New York Times*, 29 May 2005.

http://www.nytimes.com/2005/05/29/movies/29leib.html?pagewanted=1&_r=1&

²⁰⁵ Cfr Anon (2005), 'Saving Face', *Box Office Mojo*.

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=savingface.htm>

²⁰⁶ Cfr. Cap. 3.2, p. 8.

²⁰⁷ Il premio “Elvira Notari Prize” è stato assegnato (per la prima volta ad un regista cinese) al film *Da hong deng long gao gao gua* 大红灯笼高高挂 (Lanterne rosse), Zhang Yimou, 1991.

²⁰⁸Cui, Weiping 崔卫平, *Intervista a Li Yu*, , Li Yu fangwen: dianying--ta shini de xin meiyouname bingleng 李玉访谈 :电影--它使你的心没有那么冰冷, *Jintian Wenxue zazhi ban* 《今天》文学杂志网络版, 3 Novembre, 2006.

<http://www.jintian.net/fangtan/cuiweiping1.html>.

²⁰⁹International Bar Association, et al. *Sexuality and Human Rights*. Haworth Press, p. 182. [ISBN 1-56023-555-1](https://doi.org/10.1080/15402000208838383). Google Book Search. Retrieved 2008-10-14

sia mai stato proiettato. Le autorità infatti, per punire la regista per aver proiettato il suo film in giro per i festival senza i dovuti permessi del governo, ne ha proibito la circolazione in terra natia. Nonostante *Saving Face* non possa vantare la partecipazione a Festival prestigiosi quali quello di Venezia o di Berlino, tuttavia anch'esso si è aggiudicato diversi primi posti e nomination, come mostra il grafico (Tabella 2).

Lo sviluppo e l'evoluzione del cinema in una nazione, si traduce e prende compimento nel momento in cui viene proiettato nelle sale. I film considerati di successo sono quelli che richiamano lo spettatore al cinema, facendo raccogliere gli incassi. Quando si parla di cinema si parla proprio di questo, d'incassi al botteghino. Il mercato dei DVD è d'importanza secondaria.

Tabella 1

Film Festival	Prize	Year
Berlin International Film Festival	Netpac Award - Special Mention	2002
Forum of New Cinema	Best Asian Film Prize	2002
NETPAC	Special Mention	2002
Venice Film Festival	Elvira Notari Prize	2001

Tabella 2

Film Festival	Prize	Nomination	Year
GLAAD Media Awards		Outstanding Film - Limited Release	2006
Golden Horse Film Festival	Viewer's Choice Award	Golden Horse Award Best Actress - Michelle Krusiec	2005
Gotham Awards		Breakthrough Director Award	2005
San Diego Asian Film Festival	Visionary Award		2005
San Francisco International Asian American Film Festival	Audience Award Best Narrative		2005

In Cina vige una situazione anomala rispetto alla realtà hollywoodiana o europea. L'offerta sui grandi schermi cinesi è ristretta, quindi il successo riscosso dal mercato dei DVD è dovuto alla varietà che offre al suo pubblico. La natura monotematica non lascia posto nemmeno ai migliori film indipendenti o d'autore, perché il dipartimento di censura è inflessibile da questo punto di vista. Per questo motivo la circolazione di DVD gode di un enorme successo. Ha il merito infatti, di "educare" il pubblico cinese ad un gusto sfaccettato e diverso da quello che il governo gli impone. Importante da puntualizzare è che quando si parla di DVD in Cina, si parla naturalmente di pirateria.

Vista l'irrealizzabilità di far competere nelle grandi sale cinesi film mainstream con quelli d'autore, film che vantano esosi budget con quelli più modesti, i cinefili non hanno altra scelta che optare per la visione su DVD. Proprio per questo motivo, la pirateria pullula, e gode di grande popolarità. D'altro canto è comprensibile la scelta delle grandi compagnie cinematografiche di restringere la scelta ai casi "blockbuster", perché se così non fosse andrebbero in bancarotta. Si tratta solo di una scelta dettata da interessi economici.

L'economia finisce per condizionare tutti gli aspetti della nostra società, incluso il mondo del cinema. Il pubblico del grande schermo paga scelte che sono il risultato della "connivenza" fra il governo e le aziende cinematografiche. Sottoposto alla volontà dei più forti, gli viene imposto un gusto stilistico da adottare e far proprio. Gli artisti indipendenti vengono in questo modo penalizzati, e il caso preso qui in esame ne è la prova lampante.

Come abbiamo già rimarcato in precedenza, il materiale scritto riguardante l'omosessualità femminile in Cina è scarsissimo. È probabilmente a causa di questa mancanza che l'omosessuale si vede costretto a vivere in una sorta di zona d'ombra. L'assenza di un discorso omosessuale si riflette anche in altri aspetti come ad esempio quello legale, recludendo gli omosessuali a vivere sia nel pubblico che nel privato ai limiti dell'accettazione. Fino al 1949 il codice giuridico non ha mai chiarito esplicitamente se l'omosessualità fosse legale o illegale. Gli omosessuali venivano di solito arrestati con l'accusa di "hooliganismo", finché nel 1997 l'articolo non fu attaccato. Per decenni in campo medico, l'omosessualità è stata trattata alla stregua di una malattia mentale. Fu solo nell'Aprile 2001 che l'associazione cinese psichiatrica ritrattò, cancellando l'omosessualità dalla lista delle malattie mentali.²¹⁰ All'interno del discorso etico l'omosessualità non viene condannata in quanto peccato, tuttavia porta il segno dell'immoralità. Il termine "hooliganismo" più che una condotta criminale, implica oltraggio morale. Sebbene dal 1990 in poi ci siano stati molti progressi a riguardo, l'omosessualità viene ancora trattata in modo vago e indeciso dalla scienza e dalla legge, mentre ha connotazioni piuttosto negative dal punto di vista del codice morale.

Penelope Oakes, nel suo articolo *The Salience of Social Categories*, si serve del paradigma di psicologia sociale di Bruner. La Oakes spiega che nello stabilire la propria identità omosessuale, è necessario accettare fra le altre cose l'omosessualità in quanto categoria sociale, e la percezione dei valori emozionali. Questi sono fattori variabili che dipendono dalla storia e dalle diverse culture. Nei suoi studi sulla sessualità, Michel Foucault spiega che durante il diciannovesimo secolo, la psichiatria, trasformando i sodomiti in una specie, creò la categoria "omosessuali" in Europa.²¹¹ Foucault spiega che la costruzione di questo discorso ne permette un altro opposto in

²¹⁰ Liang, Shi, 'Beginning a New Discourse: The First Chinese Lesbian Film *Fish and Elephant*', *Film Criticism*, 28:3, Spring 2004, pp. 21-36.

²¹¹ Michael, Foucault (1990), *The History of Sexuality*, Robert Hurley (tradotto da), Vol. 1, New York: Vintage Books, pp. 42-43.

cui l'omosessualità chiede di essere legittimata e naturalizzata.²¹² Egli differenzia la sodomia dall'omosessualità. La prima rappresenta una categoria di atti immorali in cui sono coinvolti anche processi giuridici. La seconda è caratterizzata da una perversione legata alla propria fisiologia, psicologia e sensibilità. In altre parole l'omosessualità esiste come facente parte della natura umana individuale.²¹³ L'analisi di Foucault ci mostra come uno stesso atto possa essere descritto e categorizzato in maniera diversa. Anche se entrambe le categorie hanno prevalentemente accezioni negative e poco desiderabili, ci danno un'idea di come possano essere distinte in base a parametri sociali e sessuali. Se entrambe le categorie sono possibili allora secondo il paradigma rieditato della Bruner, la più adatta sarà quella determinante. Alla fine del diciannovesimo secolo l'omosessualità ha preso il posto della sodomia perché più accessibile e meglio adattabile ai discorsi sulla sessuologia.

In quanto gruppo, gay e lesbiche rimangono ancora non riconosciuti, e prevalentemente stigmatizzati dalla maggioranza della popolazione. A causa della mancanza d'informazione, di assistenza legale e scientifica, la reazione nei confronti degli omosessuali è dettata dall'ignoranza o da una conoscenza frammentaria della situazione. Non è stata condotta alcuna ricerca al riguardo e le informazioni sull'atteggiamento della gente comune nei confronti di questo problema sono ancora scarse. A tal proposito, è interessante citare un documentario recentissimo che raccoglie le interviste di alcuni genitori, in particolare madri di ragazzi omosessuali cinesi.²¹⁴ Il documentario *Mama Rainbow* girato nel 2012, si basa sull'esperienza di quattro membri aderenti alla PFLAG-CHINA ovvero l'associazione di genitori di ragazzi omosessuali.²¹⁵ L'organizzazione, nata a Guangzhou nel 2008, sostiene genitori e parenti che non sanno come affrontare l'omosessualità dei propri figli o di altri membri familiari. In particolare, dal 2009 annualmente si organizzano in diverse città della Cina come Guangzhou, Chengdu, Hangzhou, Wuhan, e Beijing discussioni e spazi di comunicazione fra omosessuali e i loro parenti affinché giungano alla mutua comprensione ed accettazione. Il documentario della durata di ventotto minuti, racconta cinque storie (tre ragazzi e due ragazze, e le loro madri). Tutte e cinque le interviste trattano il critico momento del cosiddetto “出柜” ovvero coming out. Le esperienze raccolte sono di madri piuttosto tolleranti che seppur inizialmente piuttosto riluttanti all'idea, in ultimo hanno imparato a convivere con la realtà dei propri figli. Gli esempi sono tutti a dir poco entusiasmanti, e ciò che viene mostrato è come l'ammissione della propria omosessualità all'interno del circuito familiare, non faccia altro che migliorare il rapporto fra le parti. Il modo in cui madri e figli si rapportano l'uno all'altro, la naturalezza con la quale condividono i rispettivi spazi intimi è alquanto idilliaca. *Mama Rainbow* se da una parte risulta incoraggiante e vuole mostrarsi positivo nei confronti dei risultati raggiunti dalla PFLAG, dall'altra non manca di mostrare l'altro lato della medaglia. All'inizio del documentario infatti, vengono montate una serie di interviste random a passanti. Alla domanda “Come reagiresti, se scopriessi che tuo figlio/a è omosessuale?”, la maggior parte di loro risponde: “Ovviamente mi opporrei!”. Il loro atteggiamento sprezzante svela il lato ancora fortemente tradizionalista del cinese medio. Inoltre

²¹² Ibidem., pp. 100-102.

²¹³ Ibidem., p. 43.

²¹⁴ Caihong bang wo xin 彩虹帮我心 (Mama Rainbow, L'arcobaleno accompagna il mio cuore, Fan Popo 范坡坡, 2012).

²¹⁵ 同性恋亲友会 Acronimo di Parents, Family, Lesbians And Gays Association.

da tenere in considerazione è la ristrettezza del range su cui si basa l'esperienza della regista ovvero cinque soli casi. In ultima analisi, se da un lato le risorse bibliografiche appaiono scarse e manchevoli, dall'altro vediamo che grazie all'entusiasmo delle nuove generazioni, le ricerche in campo LGBT, procedono verso direzioni nuove e inaspettate. Attraverso forme alternative quali documentari o cortometraggi è possibile documentare con assoluta veridicità e sincerità, curiose realtà della Cina moderna, che altrimenti andrebbero perse.

Filmografia

Caihong bang wo xin 彩虹帮我心 (Mama Rainbow, L'arcobaleno accompagna il mio cuore, Fan Popo 范坡坡, 2012).

Imagine me and you, (Immagina me e te, Ol Parker, 2006).

Mianzi 面子 (Salvare la faccia, Alice Wu, 2005).

Jinnian Xiatian 今年夏天 (Fish and Elephant, I pesci e l'elefante, Li Yu, 2001).

Kissing Jessica Stein (Baciando Jessica Stein, Jennifer Westfeldt, 2001).

Donggong Xigong 东宫西宫 (West Palace East Palace, Palazzo occidentale, palazzo orientale, Zhang Yuan, 1996).

Bawang Bieji 霸王别姬 (Addio mia concubina), Chen Kaige, 1993.

Xiyan 喜宴 (Il banchetto di nozze, Ang Lee, 1993).

Da hong deng long gao gao gua 大红灯笼高高挂 (Lanterne rosse), Zhang Yimou, 1991.

Bibliografia

Anon (2005), 'Saving Face', *Box Office Mojo*.

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=savingface.htm>

http://www.nytimes.com/2005/05/29/movies/29leib.html?pagewanted=1&_r=1&

Leibowitz Ed, 'Kissing Vivian Shing', *New York Times*, 29 May 2005.

Anon (2007), Gonghua jimo hong gudai de nü tongxinglian 宫花寂寞红解密古代的女同性恋,
<http://sh-memory.blog.sohu.com/121194383.html>

Foucault, Michel, Robert Hurley (a cura di) (1980), *In the History of Sexuality*, New York: Vintage.

Butler, Judith (1990), 'Gender Trouble', *Feminism and the subversion of Identity*, London: Routledge.

Monique, Wittig (1981), 'One is not Born a Woman', *Feminist Issues*, 1:2.

Oswin, Natalie (2006), "Decentering Queer Globalization: Diffusion and the 'Global Gay',
Environment and Planning", *Society and Space*, 24.

Gopinath, Gayatri (2005), *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*,
Durham, NC: Duke University Press.

Rubin, Gayle, Henry Abelove, Michèle Aina Barale, David M. Halperin (a cura di) (1993), 'Thinking
Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality', *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New
York and London: Routledge.

Halperin, David M. (1995), *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York and Oxford:
Oxford University Press.

Butler, Judith (1990), *Gender Trouble, Feminism and the subversion of Identity*, London: Routledge, p.
141.

Faerman, Lillian, (1981), *Surpassing The Love of Men*, New York: Morrow.

Jeffreys, Sheila (2003), *Unpacking Queer Politics*, Polity, Cambridge: Malden.

Wittig, Monique (1981), 'One is not Born a woman', *Feminist Issues*, 1:2.

Koedt, Anne (1973), 'The Myth of the Vaginal Orgasm', Anne Koedt, Ellen Levin, Anita Rapone (ed.)
Radical Feminism, New York: Quadrangle Books.

Guillaumin, Colette (1997) *Race et nature: Système des marques, idée de group naturel et rapport
sociaux*, Vol. 11, Paris: Côté-femmes.

Wittig, Monique (1979), 'Paradigm', *Homosexualities and French Literature: Cultural
Contexts/Critical Texts*, Elaine Marks and George Stambolian (ed.), Ithaca: Cornell University Press.

Wittig, Monique (1985), 'The Mark of Gender', *Feminist Issues*, 5:2.

Laremy, Legel, *Interview: Alice Wu talks Saving Face*, 11 June 2005.
http://www.ropeofsilicon.com/interview_alice_wu_talks_saving_face/

Dikötter, Frank (1995), *Sex, Culture and Modernity in China: Medical Science and the Construction of
Sexual Identities in the Early Republican Period*, Honolulu: University of Hawaii Press.

Wittig, Monique (1980), 'The Straight Mind', *Feminist Issues*, 1:1,

- Monique, Wittig (1984), 'The Point of View: Universal or Particular?', *Feminist Issues*, 3:2.
- Monique, Wittig (1984), 'The Trojan Horse', *Feminist Issues*, 3:2.
- Ho, Aaron K. H. (2009), 'The Lack of Chinese Lesbians: Double Crossing in Blue Gate Crossing', *Genders Journal*, Issued 49.
- Jonathan Ned, Katz, Martin Duberman (a cura di) (1997), 'Homosexual and Heterosexual: Questioning the Terms', *A queer World: The Center for Lesbian and Gay Studies Reader*, New York: University Press
- Halberstam, Judith (1998), *Female Masculinity*, Durham, D.C: Duke University Press.
- Sang, Tze-lan (2003), *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Chou, Wah-shan, (2000), *Tongzhi, Politics of Same-Sex Eroticism in Chinese Societies*, New York: Haworth Press.
- Butler, Judith (1990), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York: Routledge.
- Wong, Andrew D. (2005), 'Language, Cultural Authenticity, and the Tongzhi Movement', *Texas Linguistic Forum* 48.
- Yaya, Chen & Yiqing, Chen (2007), 'Lesbians in China's Mainland', *Journal of Lesbian Studies*, 10:3-4
- Cui, Zi'en, Meigui Chuangta, Rose Couch (tradotto da) (1998), Guangzhou: Huacheng Chubanshe.
- Simone de, Beauvoir (1998), *Di Er Xing 第二性, The Second Sex*, Tao Yingzhu (traduzione di), Beijing 北京: Zhongguo Shuji Chubanshe 中国书记出版社.
- Blackwood, Evelyn, and Saskia, E. Wieringa, (1999), *Sapphic Shadows, Challenging the Silence in the Study of Sexuality, Female Desires: Same Sex Relations and Transgender Practices Across Cultures*, New York: Columbia UP.
- Ho, Petula Sik-Ying (1997), *Politicizing Identity, Decriminalization of Homosexuality and the Emergence of Gay Identity in Hong Kong*, (Tesi di Dottorato), University of Essex.
- Chou, Wah-Shan (1996) , *Hong Kong Tongzhi Stories, Xianggang tongzhi gushi*, Hong Kong: Tongzhi yanjiu she.
- Loo, John (1999), *New Reader For Chinese Tongzhi, Huaren tongzhi xin dupin*, Hong Kong: Worldson.
- Leung, Helen Hok-Sze (2002), 'Thoughts on Lesbian Genders in Contemporary Chinese Cultures', *Journal of Lesbian Studies*, 6:2.
- Chou, Wah-Shan (1997), *Postcolonial Tongzhi, Hou zhimin tongzhi*, Hong Kong: Tongzhi yanjiu she.

Lee, Men-Chao (1998), *Stories of Tongzhi Desire in Hong Kong, Xianggang tongzhi qingyu wuyu*, Hong Kong: Ming Chuang.

Liu, Lydia (1991), 'The Female Tradition in Modern Chinese Literature, Negotiating Feminisms Across East/West Boundaries', *Genders* 12.

China statistical yearbook (2005), Beijing: China Statistics Press.

China statistical yearbook (2000), Beijing: China Statistics Press.

Census and Statistics Department, Hong Kong Special Administrative Region (2005), *Population Aged 15 and over by Marital Status, 1991, 1996, 2001*.

<http://www.censtatd.gov.hk>.

'National Statistics: Republic of China', *Monthly Bulletin of Statistics*, December 2005.

<http://eng.stat.gov.tw>

Lucetta, Yip Lo Kam (2007), 'Noras on the Road', *Journal of Lesbian Studies*, 10: 3-4.

Mc Grath, Jason (2011), 'The Urban Generation: Underground and Independent Films from RPC', *The Chinese Cinema Book*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Martin, Fran, *Interview with Li Yu*, Beijing, December 26 2003.

Reinboth, R. (1975), *Intersexuality of Animal Kingdo*, Berlin, New York: Springer-Verlag.

McCarthy, E. M. (2008), *On the Origins of New Forms of Life*. <http://www.macroevolution.net>

Liang, Shi, 'Beginning a New Discourse: The First Chinese Lesbian Film Fish and Elephant', *Film Criticism*, 28:3, Spring 2004, pp. 21-36.

Lindamood, Brian, *Review: Call it My Big Fat Chinese Lesbian Wedding*, 25 August 2005.

<http://www.altweeklies.com/aan/kissing-my-big-fat-chinese-lesbian-wedding-like-beckham/Story?oid=149730>

Wong, Alvin Ka Hin (2012), 'From the Transnational to the Sinophone: Lesbian Representations in Chinese-Language Films', *Journal of Lesbian Studies*, 16:3, pp. 307-322.

Hall, Stuart (2003), 'Cultural Identity and Diaspora', Jana Evans Braziel, & Anita Mannur (ed.), *Theorizing Diaspora: A Reader*, Malden, MA: Blackwell, pp. 233-246.

Gopinath, Gayatri (2005), *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*, Durham, NC: Duke University Press.

Shih, Shu-mei (2007), *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, Berkeley: University of California Press, p. 4.

Shu, Shu-mei (2010), 'Theory, Asia, and the Sinophone', *Postcolonial Studies*, 13:4.

Chow, Rey (2000), *Introduction: On Chineseness as a Theoretical Problem, Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field*, Durham: Duke University Press.

Ang, Ien (2001), *On not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West*, London: Routledge

Wong, Alvin Ka Hin (2012), 'From the Transnational to the Sinophone: Lesbian Representations in Chinese-Language Films', *Journal of Lesbian Studies*, 16:3, pp. 307-322.

Marangoly, Rosemary (1998), *George, Burning Down the House: Recycling Domesticity*, Boulder, CO: Westview Press.

Gopinath, Gayatri (2005), *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*, Durham, NC: Duke University Press.

Alarcon, Norma, Kaplan, Caren, and Moallem, Minoo (1999), 'Introduction: Between Woman and Nation', Alarcon, Norma, Caren Kaplan, & Minoo Moallem (eds.), *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational Feminisms, and the State*, Durham: Duke University Press.

Shih, Shu-mei (2007), *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, Berkeley: University of California Press.

Ang, Ien (2001), *On not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West*, London: Routledge.

Freud, Sigmund (1969), *Introduzione alla psicoanalisi: Prima e seconda serie di lezioni*, Torino: Boringhieri.

De Lauretis, Teresa (1994), *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington: Indiana University.

Liu, Petrus, Rofel, Lisa (2010), 'An Interview with Shi Tou', *East Asia Cultures Critique*, 18:2, pp. 409-416.

Plummer, Ken (1995), *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*, London, New York: Routledge.

Ed, Leibowitz, 'Kissing Vivian Shing', *New York Times*, 29 May 2005.

<http://www.nytimes.com/2005/05/29/movies/29leib.html?pagewanted=1& r=1&>

International Bar Association, et al. *Sexuality and Human Rights*. Haworth Press, p. 182. [ISBN 1-56023-555-1](#). Google Book Search. Retrieved 2008-10-14.

Shi, Liang, 'Beginning a New Discourse: The First Chinese Lesbian Film Fish and Elephant', *Film Criticism*, 28:3, Spring 2004, pp. 21-36.

Foucault, Michael (1990), *The History of Sexuality*, Robert Hurley (tradotto da), Vol. 1, New York: Vintage Books.

Müller Marco, Pollacchi, Elena (2005), *Ombre elettriche: Cent'anni di cinema cinese, 1905-2005*, Venezia: Mondadori.

Corrigan, Timothy (2001), *A short guide to writing about Film*, New York: Longman.

Bibliografia in cinese

Anon (2002), *Zhongguo'ren de Xing'ai yu Hunying 中国人的性爱与婚姻, Love, Sexuality, and Marriage of the Chinese People*, Beijing 北京: Zhongguo Youyi Chuban Gongsi 中国友谊出版公司.

Zhou, Caifa (2005), 'Tongxinglian Sharen Erli 同性恋杀人二例, Two Cases on Homosexual Murderers', *Fayixue Zazhi 法医学杂志*, Vol. 2.

Chen, Yaya, 'Duo Yuan Hua Nü Tongxing Lian gei Women Dai Lai de Qidi 多元化女同性恋给我们带来的地气', *The Cultural Diversification of Lesbians*, presentato alla The Tenth Annual Conference on Chinese Sexuality Research, Beijing, 17 Novembre, 2005.

Cui, Weiping 崔卫平, *Intervista a Li Yu, , Li Yu fangwen: dianying--ta shini de xin meiyouname bingleng 李玉访谈 :电影--它使你的心没有那么冰冷*, *Jintian Wenxue zazhi ban 《今天》 文学杂志网络版*, 3 Novembre, 2006.

<http://www.jintian.net/fangtan/cuiweiping1.html>.

Li, Yinhe (1998), *Zhongguo Nüxing de Ganqing yu Xing 中国女性的感情与性 (Love and Sexuality of the Chinese Women)*, Beijing 北京: Jinri Zhongguo Chubanshe 今日中国出版社

Li, Yinhe (2005), *Ni Ruci Xuyao Anwei 你如此需要安慰, You Need So Much Consolation*, Beijing 北京 Dangdai Shijie Chubanshe 当代世界出版社

Liu, Yang, 'Xing Shehui Xue Shijiao Xia de Nvxing Tongxing Lian Wenzi he Qingjie de Shishang hua 性社会学视角下的女性同性恋文字和情节的时尚化', *On the Lesbian Literature and Lesbian Consciousness in Vogue from the Perspective of Sexual Sociology*, presentato alla The Tenth Annual Conference on Chinese Sexuality Research, Beijing, 17 Novembre, 2005.

Shumei, Xing (2005), 'Tongxinglian Sharen Yili 同性恋杀人一例, One Case on Homosexual Murderer', *Linchuang Jingshenbing Yixue Zazhi 临床精神病医学杂志*, 5:2.

Tang, Shiming (2003), 'Jiexi Xingxinli Zhang'ai Tongxinglian Zinue Zize 解析性心理障碍同性恋自虐自责', *The Explanation of the Hindrance of Sexual Psychology*, *Homosexuality and Self-maltreatment and Self-abuse*, 10:37.

Wang, Xinjian, and Jianghong Wen (2002), 'Tongxinglian Chengyin de Lilun Tantaotao 同性恋成因的理论探讨', *On the Cause of Formation of Homosexuality*, *Yixue yu Zhexue 医学与哲学*, No. 4

Zeng, Chun' (2004), 'Woguo Nv Tongxing Lian de Jiankang Wenti Jiqi Duice 我国女同性恋的健康问题及其对策', *Chinese Lesbian's health problems and its countermeasures*, *Zhongguo Xing Kexue 中国性科学*, 3:39-41.

Zheng, Chu (2005), 'Guanyu Lala de Shaoshupai Baogao 关于拉拉的少数派报告', *A Report on Lesbians*, *Zhongguo Xinwen Zhoukan 中国新闻周刊*, 242:36-39.

Shao Qingfeng 邵清风, Li Jun 李骏, Yu Jie 俞洁 (2013), *Shiting yuyan, Yingpian yishu zhuan ye jingpin ke xili jiaocai 视听语言, 影片艺术专业精品课系列教材*, Beijing 北京: Zhongguo chuanmei daxue chubanshe 中国传媒大学出版社

