



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Lingue e istituzioni economiche e
giuridiche dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Lanterne rosse in laguna
Il cinema cinese alla Mostra internazionale
d'arte cinematografica di Venezia

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Elena Pollacchi

Correlatore

Ch. Prof. Federico Alberto Greselin

Laureando

Francesca Cabrini

Matricola 828270

Anno Accademico

2013 / 2014

INDICE

前言	3
Avvertenze	7
Introduzione	9
Capitolo primo: Dagli anni Cinquanta agli anni Novanta	12
1.1 I primi film cinesi alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia	12
1.2 Anni turbolenti: 1962 – 1972	20
1.3 “Una motivazione maligna, ignobili sotterfugi”	25
1.4 La Mostra torna all'antico splendore	27
1.5 Nuove onde da Hong Kong e Taiwan	31
1.6 Gli ultimi anni Ottanta	36
Capitolo secondo: Dagli anni Novanta ad oggi	45
2.1 I primi anni Novanta: premesse	45
2.2 Le prime edizioni degli anni Novanta	47
2.3 Tre Cine sulla rotta per Venezia	52
2.4 Passaggi di testimone	56
2.5 La Mostra al volgere del secolo	62
2.6 Gli anni Duemila	70
2.7 L'era Müller	76
2.8 Edizioni recenti	87

Capitolo terzo: Un’analisi e una prospettiva	90
3.1 Premesse storiche	90
3.2 Il primato veneziano	94
3.3 Il festival come sistema alternativo autonomo	96
3.4 Il ruolo della censura	101
3.5 Film da festival	103
3.6 I festival come oggetto di ricerca	106
Conclusioni	114
Appendice	116
Bibliografia	133

前言

我的毕业论文是关于中国电影，尤其是那些参加威尼斯国际电影节的中国电影。这篇文章的目的是分析威尼斯电影节的历史，理解电影节与中国电影的关系，以便了解为什么威尼斯对华语电影的传播那么重要。

水城的国际电影节是世界上最早的电影节，被誉为“国际电影节之父”。它是1932年8月6号在威尼斯的海滨浴场创办的。威尼斯电影节是由威尼斯现代艺术双年展举办的，就是说在每两年举办一次的美术展的范围内产生，可是在第二届之后，基本上威尼斯电影节都是每年举办一次。大多在八九月举办，为期差不多两个星期。从开始，威尼斯电影节就受法西斯影响，主要原因是因为本尼托·墨索里尼打算利用威尼斯电影节为意大利法西斯的合法化进行宣传。但创办的另外一个目的是增加八月末的旅游率，并且提高全国电影艺术的水平。大部分欧洲国家不同意威尼斯电影节偏爱法西斯与纳粹电影，所以法国人为对抗这种行为，在法国南部小镇戛纳办起了电影节：戛纳电影节由此而生。

威尼斯电影节比法国戛纳国际电影节早十四年，比德国柏林国际电影节早十九年，到今天已经举办71届。到目前为止，在意大利的水城威尼斯每年的八月末或九月初都会举办一届国际电影节，并已经成为世界顶级的三大电影节之一（就是说戛纳、柏林、威尼斯国际电影节）。

每个电影节都有自己的特点：比如柏林电影节聚焦影片的政治，戛纳电影节关注商业性与艺术性，追求新锐，而威尼斯电影节却远离喧嚣，强调独立自主的原则和冒险精神。所以威尼斯电影节更以新奇、独特、天才导演与电影而著称，被称做“电影大师的摇篮”。威尼斯电影节的活动单元分别列入“正式竞赛”、“逆流而上”、“影评周”及“特别放映”。“正式竞赛”的主要奖项包括：著名金狮奖（颁给最佳影片），银狮奖（颁给最佳导演），评审团特别奖与评审团大奖，沃尔皮杯（颁给最佳男演员与女演员），金奥赛拉奖（颁给最佳编剧与技术人员），马赛罗·马斯楚安

尼奖（颁给新锐演员）。其他奖项包括：终身成就金狮奖，国际影评人周奖，最佳短片的银狮奖等。

此论文是关于华语电影，之所以用“华语电影”是因为这个定义不仅包含中国大陆上生产的电影，而且包含香港电影，台湾电影也包含国外生产的中国电影。总而言之，“华语电影”是有关中国或汉语的电影。

参加威尼斯电影节的华语电影比较多，与戛纳、柏林相比，威尼斯电影节无疑是中国电影的福地。从八十年代开始，参加威尼斯电影节的华语电影越来越多，每年至少有几部代表作品。

此论文分三章。第一章介绍华语电影在威尼斯电影节的编年史，具体是从二十世纪五十年代到八十年代。第二次世界大战之后，威尼斯电影节少了法西斯意识形态，就可以按一种全新的面貌重生：威尼斯评委们评选的标准聚焦于艺术层面。从这时开始，威尼斯电影节对东方电影很感兴趣。亚洲电影逐渐崭露头角，首先日本的《罗生门》、《无法松的一生》和印度的《不可征服的人》，这三部影片在这个阶段都夺得了金狮奖。此时中国电影在水城的舞台上也出现了：参加电影节的那些影片（万古蟾与万籁鸣的《乌鸦为什么是黑的》、靳夕的《神笔》）获得了成功。威尼斯电影节渐渐获得了“艺术电影节”的身分：五十、六十年代夺得金狮奖的影片都带有艺术气息。那时中国情况较复杂：共产主义已经到了它的顶峰，江青和四人帮控制文化作品，并且世界还没承认中国合法地位。这是为什么参加电影节的中国电影很少，只有台湾的《清明上河图》（1960）和《爱的教育》（1961），及大陆的《红色娘子军》（1971）这三个影片。上世纪七十年代威尼斯电影节的情况也并不简单，威尼斯电影节进入了停顿状态。1968年一些抗议活动遍及了全欧洲，也到达了各种电影节。这场危机的结果使得威尼斯电影节从1969年到1979年未举行任何评奖活动，直到1980年，威尼斯电影节才又重新恢复奖项的评选。其中1973年、1977年和1978年甚至停办电影节。

八十年代的时候，华语电影正式地回归威尼斯。那时好多影片参加水城的电影节：应云卫的《桃李劫》、凌子的《原野》、胡金铨的《忠烈图》、吴贻弓的《城南旧事》、宋崇的《快乐的单身汉》、戴思杰的《高山庙》、徐克的《上海之夜》、梁普智的《乒乓波》、滕文骥的《棋王》。这个时代中国最重要的成就是台湾新浪潮导

演侯孝贤的“台湾史诗”电影《悲情城市》，它首次夺得金狮奖。侯孝贤影片的背景是台湾的“二·二八”事件。由此，从 1989 年，华语电影在威尼斯电影节翻开了新篇章，开始被国际认可，并赢得了国际声誉。

第二章介绍华语电影在威尼斯电影节的情况：从二十世纪九十年代到去年 71 届电影节。九十年代的时候华语电影越来越扬名，特别是在影坛与国际电影节上（比如说张艺谋的《红高粱》夺得金熊奖）。

邓小平的“改革开放”对电影业有巨大好处：从那时起，跨国资本开始流动，尤其是在中国大陆，香港和台湾之间。商业化的倾向已经无孔不入地侵入了整个电影产业的肌体。这种跨国影片也达到威尼斯电影节，并取得了巨大成功：1991 年张艺谋的《大红灯笼高高挂》赢得银狮奖；一年后他的影片《秋菊打官司》夺得第四十九届金狮奖，而且这个影片的女主角巩俐夺得沃尔皮杯。1994 年，侯孝贤的继承人，蔡明亮因为他的影片《爱情万岁》夺得大奖。本片展示了两男一女压抑空虚的内心世界，这点博得了威尼斯评委的好评。同年最佳男演员沃尔皮杯奖颁给姜文的《阳光灿烂的日子》的主角夏雨。1999 年对中国电影很重要：张艺谋的《一个都不能少》吸引了评委，他再次赢得了金狮奖；独立电影导演张元也参加了第五十六届威尼斯电影节，他的影片《过年回家》得到了评委认可，因此他获得了最佳导演的银狮奖。九十年代，东方电影在威尼斯电影节也有其他代表：日本、越南，两个国家都赢得了金狮奖。二十世纪末时，华语电影的胜利意味着在世界影坛刮起了不小的中国风。

最近几年参加威尼斯电影节的中华导演非常多：陈果、张扬、李玉、王家卫、田壮壮、杨凡、杜琪峯、陈可辛、关锦鹏、吴宇森、杜海滨、李康生、唐晓白、罗卓瑶、王兵、许鞍华、蔡尚君、王小帅等，他们都为巩固华语电影的身份作贡献。千禧年的华语成就也不少。2001 年，伍仕贤的《车四十四》夺得第五十八届短片的评委会特别奖；2002 年，田壮壮的《小城之春》赢得第五十九届圣马可最佳影片奖，陈果的《人民公厕》夺得“逆流而上”特别关注奖。2005 年，美国影片《断背山》的金狮奖是由台湾导演李安赢得的。《断背山》之后，贾樟柯的《三峡好人》让华人骄傲。这部电影的金狮奖也标志着中国第六代导演的成就与合法性，在世界影坛上逐渐赢得了与第五代相同的位置。同年刘杰的《马背上的法庭》赢得地平线最佳影片奖。2007 年，李安和贾樟柯在威尼斯电影节的出席再次成功：李安的《色·戒》夺得第六十四届最

佳影片金狮奖，而贾樟柯的《无用》赢得地平线纪录片奖。2010年，中华导演的才能被国际认可：吴宇森赢得终身成就奖。近几年中国记录片也越来越重要：2011年蔡尚君因为他的影片《人山人海》夺得最佳导演银狮奖，而叶德嫔以《桃姐》赢得沃尔皮杯的最佳女演员奖。2012年，王兵的影片《三姊妹》夺得第六十九届地平线大奖；一年后，蔡明亮的《郊游》夺得第七十届评审团大奖。到现在为止，华语电影在电影世界全景占特写镜头的地位，肯定将来华语电影的成功会不断继续、获得成绩。

第三章分析国际电影节的现象，它的动态与结构，以便理解国际电影节的作用，尤其是威尼斯电影节在华语电影的传播与让世界了解华语电影方面起到了重要的作用。鉴于华语电影在威尼斯电影节的成就，我们不得不强调水城电影节对中国电影的重要性。华语电影的好命不仅是由中国影迷的电影节主席决定的，而是由国际电影市场具体条件决定的。本章介绍这些条件，目的是深入了解中国电影通过国际电影节，尤其是威尼斯电影节，是怎么达到当前的声望的。

威尼斯电影节风风雨雨地走到今天，它抗争好莱坞在电影市场的势力与影响、保持自己的文化性格和身份。它是中国电影的重要舞台，它的著名奖项有助于中国电影的声音。

Avvertenze

Nella presente trattazione i termini cinesi sono riportati in *pinyin*, sistema di trascrizione ufficiale adottato dalla Repubblica Popolare. Fanno eccezione i termini che utilizzano trascrizioni diverse, come nel caso del sistema Wade-Giles per i nomi taiwanesi (es. Ang Lee / An Li). Nel caso di artisti hongkonghesi, spesso conosciuti internazionalmente con i loro nomi inglesi, si utilizzerà il nome inglese seguito, tra parentesi, dal nome in *pinyin* e in caratteri. Es: Peter Ho-sun Chan (Chen Kexin 陈可辛). Le suddette informazioni verranno specificate solo alla prima occorrenza.

Nel citare i titoli dei film viene utilizzato sempre il loro titolo originale seguito dalle relative specifiche solo alla prima occorrenza, in base al seguente schema:

- film senza distribuzione italiana: *titolo originale (titolo internazionale / traduzione letterale del titolo originale, regia, anno)*. Es. *Kuaile de danshenhan* 快乐的单身汉 (*Happy batchelors / Gli allegri scapoli*, Song Chong 宋崇, 1983).
- film con distribuzione italiana: *titolo originale (traduzione letterale del titolo originale, se diverso dal titolo di distribuzione italiana / titolo distribuzione italiana, regia, anno)*. Es. *Dahong denglong gaogao gua* 大红灯笼高高挂 (*Lanterne rosse in alto appese / Lanterne rosse*, Zhang Yimou 张艺谋, 1991).
- film cantonesi: *titolo originale (trascrizione pinyin / traduzione letterale del titolo originale / titolo di distribuzione italiana o internazionale, regia, anno)*. Es. *Dungche Saiduk* 东邪西毒 (*Dongxie Xidu / Minaccia dell'est, Veleno dell'ovest / Ashes of time*, Wong Kar Wai 王家卫, 1994).
- film italiani: *titolo (regia, anno)*. Es. *La grande muraglia* (Carlo Lizzani, 1957).

Per quanto riguarda i film di cui non sono reperibili specifiche riguardanti il titolo o il regista (trascrizione cinese, titolo originale, ecc.), ci si limiterà a riportare le sole informazioni a disposizione.

Le citazioni presenti nel testo verranno mantenute in lingua originale, tranne dove specificato diversamente.

Per questioni pratiche la denominazione Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia verrà, nel corso della trattazione, spesso abbreviata in “Mostra del cinema” o sostituita con “festival di Venezia”.

INTRODUZIONE

In questo lavoro mi propongo di seguire la cronistoria della presenza cinese alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia e di analizzare il fenomeno festivaliero in generale, in modo da capire le implicazioni della rassegna veneziana nella diffusione del cinema cinese all'estero.

L'idea di questa tesi nasce a partire dal corso di Storia del cinema cinese tenuto dalla professoressa Elena Pollacchi e frequentato durante l'anno accademico 2012/2013, in particolare da una lezione tenuta in compresenza con il professor Michele Gottardi, docente di Storia dei festival cinematografici. La lezione verteva sulla sempre maggiore partecipazione cinese alle rassegne cinematografiche internazionali e sulle possibili motivazioni soggiacenti questo incremento, evidente a partire dalla fine degli anni Ottanta. L'interesse per l'argomento mi ha portato ad approfondire il caso della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, avvalendomi anche della possibilità di svolgere ricerche presso l'Archivio storico delle arti contemporanee della Biennale.

Se ci si limita a considerare i premi Oscar (la cui prima edizione si tenne il 16 maggio 1929) come un mero riconoscimento di merito assegnato dai soci dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, la Mostra di Venezia può a ragione essere definita come il festival cinematografico più antico del mondo (6-21 agosto 1932). Le sue radici affondano nell'istituzione Biennale, la quale, includendo il cinema nel suo ventaglio di espressioni artistiche, non ha fatto altro che legittimare il suo status di Settima arte. La fondazione del festival veneziano si rivela presto una pietra miliare per la storia del cinema, dal momento in cui essa diventa un modello per altre manifestazioni (inizialmente solo europee), prima fra tutte la Mostra del cinema di Cannes, istituita per rappresentare un'alternativa all'influenza fascista esercitata a Venezia.

Dopo la fine della Seconda guerra mondiale la Mostra ha chiaramente abbandonato le tendenze fasciste ed è diventata una manifestazione di prestigio internazionale, in grado di tenere testa ai nuovi festival che erano proliferati in tutta Europa. Ogni rassegna cinematografica ha poi sviluppato caratteristiche peculiari: se il festival di Berlino tende a

focalizzarsi su film che abbiano in qualche modo dei risvolti politici e Cannes a prestare molta attenzione al glamour, Venezia è più incline ad evitare il clamore e a propendere piuttosto per la novità, l'unicità e la specificità dei registi e dei film. Forse per questa sua tendenza al nuovo e all'originale, già dagli anni Cinquanta la Mostra ha vantato un fortunato rapporto con il cinema orientale, in particolare con quello cinese, con i Leoni d'oro ad Akira Kurosawa (1951), Satyajit Ray (1957) e Hiroshi Inagaki (1958). In questa trattazione con l'espressione "cinema cinese" si considera non solo il cinema sinofono della *Greater China* (Repubblica Popolare, Hong Kong, Taiwan) ma anche le produzioni straniere che sono in qualche modo legate alla Cina.

Il primo capitolo dell'elaborato segue la cronistoria del festival di Venezia dagli anni Cinquanta sino alla fine degli anni Ottanta (più precisamente dal 1951, anno in cui hanno luogo i primi contatti tra la Mostra e il cinema cinese, fino al 1989, anno in cui la prima pellicola sinofona si aggiudica il Leone d'oro). In questo lasso di tempo si assiste alla genesi e al consolidamento dei rapporti tra il festival di Venezia e la cinematografia cinese, rapporti ostacolati da ambo le parti dalla situazione socio-politica in cui versavano i due Paesi. La Cina era all'apice del maoismo e la produzione artistica era sotto il controllo del Partito comunista, l'Italia si era allineata con gli altri Paesi occidentali nel rifiuto di riconoscere i regimi aldilà della Cortina di ferro. Per questo motivo dopo i primi corti degli anni Cinquanta, qualche sporadica partecipazione taiwanese e qualche opera modello approvata dal Partito, gli anni Settanta si concludono per la Mostra di Venezia con un bilancio di pellicole sinofone piuttosto scarso. Con gli anni Ottanta, l'attuazione delle politiche di Deng Xiaoping e il riconoscimento della Repubblica Popolare a livello internazionale, anche l'adesione sinofona a Venezia conosce un incremento. A partire da quel momento la presenza cinese diventa una costante alla Mostra del cinema, raggiungendo l'acme con la vittoria taiwanese del 1989.

Il secondo capitolo riprende la cronistoria della rassegna da quell'anno sino alla scorsa edizione, la 71^a Mostra internazionale d'arte cinematografica. Il 1989 rappresenta uno dei punti cardine per la nostra analisi, il Leone d'oro non solo riconosce il valore artistico della cinematografia cinese, ma contribuisce al suo successo e alla sua diffusione a livello internazionale. L'economia socialista di mercato ha poi fatto il resto, sviluppando un'industria cinematografica che nulla ha da invidiare a quella hollywoodiana. I successi alla Mostra nel corso degli anni Novanta hanno consolidato l'immagine del cinema cinese e ne hanno fatto

conoscere all'estero tutte le sfaccettature: dai drammi in costume alle commedie nere, dai documentari ai film d'azione, dagli *horror* ai film indipendenti.

Il terzo capitolo si propone di analizzare il fenomeno festivaliero, il suo sviluppo e la sua struttura, di modo da comprendere il ruolo dei festival, nello specifico il caso veneziano, nella diffusione e nella conoscenza del cinema sinofono all'estero. Considerando il gran numero di vittorie, è evidente come la Mostra abbia giocato un ruolo di primo piano nella promozione del cinema cinese. Resta da capire in che modo ciò sia stato possibile, quali condizioni hanno reso la Mostra un terreno fertile per la sua diffusione.

CAPITOLO PRIMO: DAGLI ANNI CINQUANTA AGLI ANNI NOVANTA

1.1 I primi film cinesi alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia

I primi contatti documentati, sebbene indiretti, tra la Mostra internazionale d'arte cinematografica e la cinematografia cinese risalgono al 1951, agli albori della Repubblica Popolare, quando un amministratore della società Pathé Overseas contatta il direttore della Biennale di Venezia Antonio Petrucci riguardo la possibilità di presentare il film hongkongese *Guohun* 国魂 (*Soul of China* / Spirito nazionale, Bu Wancang 卜万苍, 1948) alla XII Mostra del cinema. È importante tenere presente che in quel periodo Hong Kong si trova sotto il controllo britannico già da molti anni, più precisamente dal 1860 per quanto riguarda la penisola di Kowloon, dal 1842 (con il trattato di Nanchino) per l'isola di Hong Kong e dal 1898 (con un contratto d'affitto di 99 anni) per i Nuovi Territori. Dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese (RPC) nel 1949, il governo centrale di Pechino si rifiuta categoricamente di riconoscere lo status coloniale di Hong Kong, ma ne tollera l'esistenza in virtù dei vantaggi economici e commerciali che essa comporta. È indubbio infatti che la colonia britannica abbia svolto per decenni il ruolo di testa di ponte nei rapporti economici e culturali con l'Occidente. Lo *status quo* sarebbe rimasto inalterato anche dopo i primi anni Settanta, quando l'Onu, su richiesta di Pechino, cancella Hong Kong dalla lista dei territori ancora sotto il dominio coloniale, sancendo l'appartenenza alla sovranità cinese.

Nonostante le alterne vicende politiche, le relazioni tra Cina e Hong Kong sono sempre state storicamente interconnesse e il cinema rappresenta un chiaro esempio della composita tradizione culturale della colonia, da una parte influenzata dalle dinamiche cinesi e dall'altra capace di mantenere una propria peculiare specificità, dando vita ad una sintesi originale dei vari influssi.

Con lo scoppio della guerra civile cinese (1946-1949), molti registi e produttori cinematografici di Shanghai si erano trasferiti ad Hong Kong per sfuggire la rovina economica e i problemi politici, dando il via ad un grande afflusso di cinesi dalla terraferma che aveva portato nella colonia non solo nuovi talenti ma anche grandi quantità di capitale, essenziali per

dare una nuova spinta all'industria cinematografica, la quale diventò in breve una delle più prolifiche del mondo¹. La stessa casa di produzione di *Guohun*, la Yung Hwa Motion Picture Industries Ltd, era stata co-fondata nel 1947 da Zhang Shankun, fuggito da Shanghai dopo essere stato etichettato come collaborazionista per aver lavorato con i giapponesi nella China United Film Company Ltd, e da Li Zuyong, magnate dell'industria cinematografica cinese, convinto che il cinema di Shanghai fosse spacciato e che Hong Kong avrebbe rappresentato un terreno fertile per far rinascere il cinema in mandarino².

Il responsabile di Pathé Overseas Ltd. (Hong Kong) si mette così in contatto con il direttore della Mostra del Cinema di Venezia, in qualità di distributore di film europei in Asia e viceversa.

Monsieur le Directeur,

Nous vous rappelons une correspondance échangée avec vous l'année dernière à pareille époque et vous informons que nous serions désireux de présenter cette année, une production chinoise:

“SOUL OF CHINA”

(“L'Âme de la Chine”)

Pour la prochaine Biennale qui doit se tenir bientôt à Venise.

Nous vous indiquons que ce film a été réalisé en 1948/1949 dans les studios de la Yung Hwa Motion Picture Industries Ltd., de Hongkong et vous remettons ci-joint, le scénario en anglais.

Vous nous obligeriez en nous donnant votre réponse rapidement et dans l'affirmative, vous voudrez bien nous indiquer la marche à suivre et à qui nous devons nous adresser ici à Paris, pour les formalités à accomplir.

Veillez agréer, Monsieur le Directeur, nos meilleurs salutations.

PATHÉ OVERSEAS

S.A.R.L.

UN GÉRANT³

¹ S. H. Lim, J. Ward, *The Chinese cinema book*, Londra, Palgrave Macmillian, 2011, p.106.

² L. Kar, F. Bren, *Hong Kong Cinema: A cross-cultural view*, Lanham, Scarecrow Press, 2004, p.146.

³ Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico, Serie cinema, Busta 044, “Brasile, Bulgaria, Canada, Cecoslovacchia, Cile, Cina, Danimarca, Egitto, Filippine, Finlandia”.

L'iniziativa, però, non ha seguito: nella sua risposta Petrucci ringrazia la casa di produzione per aver accolto la richiesta fatta l'anno precedente di inviare il film a Venezia, ma purtroppo la pellicola non può venire accettata nella selezione, in quanto realizzata più di 18 mesi prima della Mostra⁴.

Un secondo tentativo di partecipazione cinese alla Mostra avviene qualche anno dopo, nel 1955. In quell'anno il critico cinematografico Francesco Càllari incontra al festival di Locarno Lo Kuang-ta, direttore della China Film Distribution Corporation, e gli parla dell'eventualità di un invito non ufficiale al festival di Venezia come osservatore, con la possibilità di proiettare privatamente durante la Mostra due lungometraggi e due cortometraggi. L'idea è quella di stabilire un accordo ufficioso adattabile anche ai rappresentanti del Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA) per la Repubblica Democratica Tedesca. Ma Ottavio Croze, presidente del Comitato del Festival, cerca di ridimensionare queste aspettative sostenendo che tutti i film da presentare, sia in concorso che fuori, devono necessariamente essere prodotti da Paesi regolarmente invitati tramite il Ministero degli Esteri e che purtroppo non esistono ancora dei rapporti diplomatici ufficiali tra Cina e Italia. L'unica possibilità per i cinesi e i tedeschi è di partecipare a Venezia non come concorrenti ma come tecnici del cinema.⁵ Inutile dire che delle agevolazioni così generiche non sono sufficienti per invogliare Lo a partecipare alla Mostra e la corrispondenza si conclude con un nulla di fatto.

Il festival di Locarno non è l'unica manifestazione legata al mondo cinematografico nata sulla scia della Mostra del cinema. Senza dubbio la Mostra può vantare il primato di essere il più antico festival del film a venire organizzato regolarmente, ma alla sua istituzione sono seguite svariate altre rassegne, prima fra tutte quella di Cannes. Il primo festival di Cannes viene proposto dal ministro francese della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti, indignato dalle ingerenze naziste e fasciste nel festival di Venezia, e viene programmato dall'1 al 20 settembre 1939. L'invasione della Polonia e lo scoppio della Seconda guerra mondiale ne impediscono lo svolgimento, rimandato al 1946. Da quel momento il festival di Cannes acquisisce rapidamente una grande notorietà, tanto da diventare uno degli eventi di

⁴ *Ibidem.*

⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 079, Fascicolo "Cina" e "Cina Orientale".

maggior successo dell'immediato dopoguerra. Quegli anni vedono anche un vero e proprio *boom* di festival cinematografici: presto a Cannes seguono Locarno, Karlovy Vary ed Edimburgo nel 1946, Bruxelles nel 1947 e Berlino nel 1951, quest'ultimo in risposta al desiderio di riacquisire il ruolo centrale che la città tedesca aveva perso nel panorama artistico internazionale⁶.

È necessario però attendere il 1956 perché i primi film cinesi riescano a prender parte alla Mostra, più precisamente alla VIII Esposizione Internazionale del Cinema per Bambini, tenutasi al Lido di Venezia dal 16 al 25 agosto. In quel caso il promotore dell'iniziativa è Floris Luigi Ammannati, direttore della XVII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, che si mette in contatto con Cai Chusheng 蔡楚生, vicedirettore del Film Bureau al Ministero della Cultura (*Wenhuabu dianyingju* 文化部电影局) di Pechino⁷. Ammannati era rimasto piacevolmente impressionato dai film di marionette e dai corti sugli animali presentati dai cinesi a Cannes ed era interessato a includere nel programma della Mostra qualche pellicola di questo genere. I cinesi accolgono l'invito a partecipare al festival e ne inviano a Venezia alcune, tra cui *Wuya weishenme shi heide* 乌鸦为什么是黑的 (*Why the crow is black / Perché il corvo è nero*, Wan Guchan 万古蟾 e Wan Laiming 万籁鸣, 1955) e *Shenbi* 神笔 (*Magic brush / Il pennello magico*, Jin Xi 靳夕, 1956). Quest'ultimo risulta vincitore nella categoria "Film Ricreativi per Bambini dagli 8 ai 12 anni", ex aequo con *Fuoco nella Iaranga* di Olga Khodataieva (1956)⁸.

L'ottimo risultato ottenuto dalla Cina nel 1956 non attira l'interesse solamente in ambito cinematografico ma anche in ambienti vicini alla politica. In una lettera del marzo 1957 Ferruccio Parri scrive ad Ammannati sottolineando quanto sia importante far partecipare i film cinesi alla Mostra del cinema, sia dal punto di vista artistico che diplomatico.

⁶ M. De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, 2007, pp. 47-49.

⁷ P.G. Pickowicz, *China on film: a century of exploration confrontation and controversy*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2011, p. 128.

⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 085, Fascicoli relativi alla Mostra, al festival del film per ragazzi, del documentario, del cortometraggio, "1956 Cecoslovacchia, Cina, Danimarca, Ceylon, Egitto, Filippine, Finlandia"

Roma 18/3/57
Al Presidente della
Mostra Internazionale
D'Arte Cinematografica
VENEZIA

Signor Presidente,

in recenti contatti con ambienti interessati cinesi, abbiamo potuto valutare l'apprezzamento molto favorevole che i cinesi danno alla grande manifestazione cinematografica veneziana e la soddisfazione di avervi potuto partecipare lo scorso anno.

I contatti che la delegazione cinematografica cinese prese lo scorso anno con ambienti italiani a Venezia, sono stati molto fruttuosi e hanno portato ad un invito ad organizzare un festival italiano in Cina per il prossimo autunno, manifestazione che vuole servire a facilitare l'acquisto di molte pellicole italiane da parte cinese.

La partecipazione dello scorso anno e il susseguente invito hanno incontrato negli ambienti italiani anche ufficiali, la più favorevole accoglienza, ed è stato assicurato che ogni cura verrà presa per facilitare ogni contatto e trattative.

Riteniamo quindi che a maggior ragione la partecipazione della Cina alla manifestazione veneziana di quest'anno serva a facilitare lo sviluppo di questi contatti, e a rendere più facili i rispettivi rapporti. La partecipazione della Cina alla manifestazione dello scorso anno dovrebbe rendere più facile la sua partecipazione a quella prossima, e la presenza della Cina a Cannes ci deve spingere a non trascurare sforzi per evitare che quella francese sia l'unica manifestazione in cui la Cina sia presente.

Sono certo di trovarla consenziente con queste considerazioni e la prego, non appena le modalità delle partecipazioni saranno state stabilite, di informarci, e farci avere copia del regolamento, perché lo trasmettiamo immediatamente agli organismi cinesi.

In attesa, gradisca i nostri più distinti saluti,

p. IL COMITATO DIRETTIVO

(Prof. Ferruccio Parri)

Centro di Sviluppo delle Relazioni con la Cina⁹

In quel periodo, in assenza di relazioni diplomatiche ufficiali, i contatti con la Cina avvengono per la maggior parte per vie secondarie, come i canali partitici e le associazioni

⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 096, Fascicolo "Algeria, Argentina, Austria, Australia, Belgio, Brasile, Bulgaria, Canada, Cecoslovacchia, Ceylon, Cina, Colombia, Cuba, Danimarca, Egitto"

culturali. Il Centro di Sviluppo delle Relazioni economiche e culturali con la Cina è proprio una di queste associazioni: presieduto da Ferruccio Parri, ha come obiettivo quello di colmare le lacune conoscitive dovute alla mancanza di scambi diplomatici ufficiali. In quegli anni, anche in risposta alle sollecitazioni dell'Associazione del Popolo cinese per l'amicizia con l'estero, il Centro riesce ad organizzare alcune delegazioni cinesi e italiane che si scambiano visite reciproche. Quella probabilmente più numerosa parte dall'Italia nell'ottobre del 1955 ed è composta da diversi intellettuali e uomini politici, tra cui Franco Fortini, Piero Calamandrei, Norberto Bobbio, Carlo Cassola, Antonello Trombadori, Cesare Musatti, Ernesto Treccani e Franco Antonicelli. Si tratta di un evento degno di nota, dal momento che è la prima delegazione culturale italiana a venire ricevuta dal nuovo governo cinese. L'interesse culturale di Pechino per l'Italia, oltre alla tradizione letteraria che la delegazione in parte rappresenta, si indirizza anche al cinema: chiaro esempio di quest'inclinazione è l'invito rivolto al regista Carlo Lizzani di girare un documentario sulla Cina¹⁰. Ne esce il film *La muraglia cinese* (Carlo Lizzani, 1957) che riscuote un grande successo nei festival occidentali ma che non viene mai proiettato in Cina, probabilmente perché secondo il regista stesso la pellicola contiene delle scene girate ad Hong Kong¹¹.

Il Centro di Sviluppo delle Relazioni con la Cina preme molto per questa collaborazione di grande importanza diplomatica, come sottolinea Sergio Segre, Segretario del Centro e futuro responsabile della politica estera del PCI, in una nuova lettera ad Ammannati.

Ella già conosce il livello artistico della produzione cinese che lo scorso anno ebbe unanimi riconoscimenti a Venezia. Quest'anno la Cina ha già annunciato la selezione che presenterà al Festival di Edimburgo e di Karlovy Vary; comunque la partecipazione cinese a Venezia avrebbe una particolare importanza che mi permetto di sottolineare, in quanto i cinesi speravano di gettare, in occasione degli incontri che si ripromettevano di avere a Venezia, le basi per organizzare un Festival del cinema italiano a Pechino. Non credo necessario insistere sulla importanza che avrebbe per il cinema italiano (che è circondato in Cina da una altissima considerazione) l'apertura di un mercato di 600 milioni di spettatori.¹²

¹⁰ G. Samarani, L. De Giorgi, *Lontane, vicine: le relazioni tra Cina e Italia nel Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2011, pp. 106-109.

¹¹ M. F. Pini, *Italia e Cina, 60 anni tra passato e futuro*, Roma, L'asino d'oro edizioni, 2011, p.84

¹² ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 096, Fascicolo "Algeria, Argentina, Austria, Australia, Belgio, Brasile, Bulgaria, Canada, Cecoslovacchia, Ceylon, Cina, Colombia, Cuba, Danimarca, Egitto"

Quindi, incitato da più parti, il direttore della Mostra Ammannati procede ad organizzare la partecipazione della Cina, trasmettendo un invito ufficiale all'ambasciata cinese a Berna nel quale specifica che un invito analogo viene inviato anche a Taiwan, in quanto da regolamento sono benvenuti tutti i Paesi che hanno rappresentanti diplomatici accreditati presso il Governo italiano. Ammannati suggerisce anche la possibilità di partecipare non ufficialmente alla Mostra, prendendo parte alle nuove sezioni speciali Culturale e Informativa in cui vengono inseriti i film più interessanti provenienti dai diversi Paesi.

L'iniziativa sembra andare in porto, tanto che l'*attaché culturel* della Repubblica Popolare Cinese all'ambasciata di Berna, Lao Hsin, invia a Venezia ben cinque film, specificando che *Li Shih-chen* 李时珍 (Li Shizhen, Shen Fu 沈浮, 1956) è la pellicola principale scelta per la competizione. Tuttavia, a pochi giorni dall'inizio del Festival, il Ministero degli Esteri pone il proprio veto sulla partecipazione della Repubblica Popolare alla Mostra.

Oggetto: Partecipazione Cina di Pechino alla XVIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

Questo Ministero è stato informato in via breve tramite codesta Presidenza del Consiglio e la Biennale del Cinema di Venezia, dei passi fatti dal "Centro di sviluppo delle relazioni con la Cina" per ottenere che la Cina di Pechino venga ammessa alla XVIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, organizzata dall'Ente veneziano.

Questo Ministero, esaminata attentamente la questione, non può non osservare innanzi tutto come l'Ente della Biennale di Venezia sia un organismo strettamente legato allo Stato Italiano (il Presidente viene nominato con Decreto del Presidente del Consiglio) e, in secondo luogo, come gli inviti a partecipare ai "festivals" da esso indetti, vengano per statuto diretti ai "paesi" stranieri e non a enti o ad organizzazioni private di detti paesi. Ciò comporta l'esposizione delle bandiere dei paesi partecipanti, un carattere ufficiale dato dalla cerimonia di consegna dei premi, normalmente eseguita da un rappresentante del Governo italiano, ecc. ecc.: un complesso, insomma, di atti formali che possono – a parere di questo Ministero – apparire incongruenti e porre in imbarazzo il Governo stesso nei confronti di una nazione con la quale l'Italia non intrattiene ancora relazioni diplomatiche.

Analoghe considerazioni hanno già sconsigliato l'inoltro di un invito alla Cina di Pechino da parte della fiera di Milano, e pertanto questo Ministero non ritiene, - nel

caso della Biennale di Venezia – di esprimere un avviso che si discosti dalla linea già eseguita nella anzidetta precedente circostanza.

F.to Rossi Longhi¹³

Per il governo italiano i tempi non sono ancora maturi per riconoscere ufficialmente la sovranità cinese. Dalla fondazione della Repubblica Popolare infatti, nonostante lo sviluppo frammentario ma continuo di relazioni culturali ed economiche, l'Italia si era allineata alla politica degli Stati Uniti e di gran parte dei Paesi europei, continuando a mantenere rapporti ufficiali solo con il governo di Chiang Kai-shek, anche dopo il trasferimento dei nazionalisti a Taiwan. Solo all'inizio degli anni Settanta vengono instaurati rapporti diplomatici ufficiali con la Cina e cessano le relazioni con Taiwan¹⁴.

A seguito di questi accadimenti per qualche anno la Cina non prende parte alla Mostra del cinema, sebbene venga regolarmente invitata. A rappresentare il cinema cinese nel 1960 è Hong Kong, in particolare la casa di produzione *Xinxin dianying qiye youxian gongsi* 新新电影企业有限公司 (Sun Sun Film Enterprise Ltd) che sottopone alla Commissione della XXI Mostra di Venezia la pellicola *Yuguang lian* 漁光恋 (*Gone with the tide* / Storia d'amore di un pescatore, Yuan Yang'An 袁仰安, 1960), lungometraggio ripreso interamente nei villaggi di pescatori di Hong Kong¹⁵.

Nello stesso anno l'invito al festival veneziano viene accettato anche da Taiwan, che sceglie di partecipare alla Mostra del film documentario presentando *Qingming shanghe tu* 清明上河图 (*A city of Cathay* / Lungo il fiume durante la festa di Qingming, I-cheng Loh, 1960), film ispirato all'omonimo dipinto del 1744, opera di sei artisti cinesi¹⁶. Il film incontra il vivo interesse di pubblico e critica, tanto che l'anno seguente la Repubblica di Cina inizia già dal mese di maggio ad interessarsi ai procedimenti per sottoporre alla commissione di selezione un nuovo lungometraggio a colori: *Xingxing, Yueliang, Taiyang* 星星、月亮、太阳 (*Sun, Moon and Star* / Sole, Luna, Stella, Evan Yang – Yang Wen 易文, 1961) tratto dal romanzo

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ G. Samarani, *La Cina del Novecento*, Torino, Einaudi, 2004, p. 178.

¹⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 139, Fascicolo "Svezia, Svizzera, Ungheria, URSS, Paesi vari"

¹⁶ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 137, Fascicolo "Argentina, Australia, Austria, Belgio, Brasile, Bulgaria, Canada, Cecoslovacchia, Cina, Danimarca, Finlandia"

di Xu Su 徐速. Ad agosto però il film è ancora in fase di finitura e viene sostituito da *Ai de jiaoyu* 爱的教育 (*Education of love / Educazione d'amore*, Chung Chi Wen – Zhong Qiwen 钟启文, 1961) che, non ammesso in concorso, viene incluso nella sezione Informativa¹⁷.

1.2 Anni turbolenti: 1962 - 1972

Non c'è da stupirsi se gli anni Sessanta e Settanta vedono una scarsa partecipazione della Cina al festival veneziano: durante gli anni della Rivoluzione culturale l'industria cinematografica nella Repubblica Popolare viene severamente limitata, molti dei film degli anni precedenti vengono banditi e le nuove produzioni scarseggiano. Negli anni tra il 1967 e il 1972 la produzione di lungometraggi arriva quasi a subire una battuta d'arresto e riprende dopo il '72 sotto lo stretto controllo ideologico della Banda dei Quattro, formata da Jiang Qing 江青 e dai suoi collaboratori. Questi sono alla ricerca di un approccio ideologicamente accettabile per i film di finzione e arrivano a definire un "modello rivoluzionario", che essenzialmente si basa su rappresentazioni teatrali in grado di unire versioni attualizzate dell'opera di Pechino a balletti tradizionali e temi militari rivoluzionari. I pochi film prodotti in quel periodo sono quindi contraddistinti da una forte omogeneità tematica, dal momento che vengono di gran lunga preferiti gli elementi di propaganda a quelli d'intrattenimento. Il controllo ideologico in ambito culturale rimane saldamente nelle mani della Banda dei Quattro fino al 1976, quando vengono rovesciati con la fine del maoismo.

Gli unici film sottoposti alla preselezione della Mostra in quel periodo sono taiwanesi: si tratta di *Chengqing hu* 澄清湖 (*Cheng Ching Lake / Il lago Chengqing*, 1966) nel 1966¹⁸ e di *Dong furen* 董夫人 (*The arch / La signora Dong*, Tang Shuxuen 唐書璇, 1968) nel 1968¹⁹, primo spiraglio sulla *New Wave* taiwanese.

La fine degli anni Sessanta porta una ventata di agitazioni e proteste in tutto il mondo; non ne restano esclusi nemmeno i festival, accusati di porre l'accento sul glamour e sul

¹⁷ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 150, Fascicolo "Australia, Austria, Argentina, Belgio, Bulgaria, Brasile, Canada, Cecoslovacchia, Cina, Ceylon, Corea, Cuba"

¹⁸ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 213, Fascicolo "Argentina, Australia, Austria, Belgio, Brasile, Bulgaria, Canada, Cecoslovacchia, Cile, Cina, Corea, Cuba, Danimarca"

¹⁹ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 242, Fascicolo "Cile, Cina, Corea, Cuba"

denaro, di trascurare l'importanza del mezzo cinematografico come arte ma soprattutto d'ignorare le nuove generazioni di autori. Le proteste sono tanto accese che a Cannes e a Berlino hanno luogo delle vere e proprie sommosse. Neppure Venezia è immune ai disordini sociali e politici di quegli anni, che hanno forti ripercussioni sulla Biennale (retta ancora da uno statuto di epoca fascista) e di conseguenza sulla Mostra del cinema. Le contestazioni portano ad una vera e propria rottura con il passato e con la tradizione: dal 1969 al 1979 non viene premiato alcun film e si torna alla non-competitività della prima edizione. Le uniche assegnazioni sono i primi Leoni d'oro alla carriera (a John Ford e Charlie Chaplin); in compenso vengono introdotte delle nuove sezioni collaterali allo scopo di ampliare l'offerta della Mostra. Tre edizioni del Festival (1973, 1977 e 1978) vengono addirittura cancellate.

La fine degli anni Sessanta segna anche una svolta nelle relazioni tra Italia e Cina. Il 24 gennaio 1969 il Ministro degli Esteri Pietro Nenni annuncia pubblicamente (e senza aver prima consultato i cinesi) che il governo italiano avrebbe avviato i procedimenti per il riconoscimento diplomatico della Repubblica Popolare Cinese, percorso portato a termine da Aldo Moro (Ministro degli Esteri dall'agosto 1969) il 6 novembre 1970. La scelta di Nenni è in realtà inevitabile: l'importanza di aprire nuove relazioni diplomatiche viene ormai riconosciuta da tutta la classe politica italiana. Questa decisione è possibile ed attuabile non solo in vista del ruolo sempre maggiore della Cina Popolare nel panorama economico internazionale, ma anche grazie alla fine della fase più tumultuosa della Rivoluzione culturale, che vede il riavvicinamento di molti diplomatici e funzionari in precedenza allontanati per la rieducazione ideologica. I punti principali del negoziato riguardano il riconoscimento della Repubblica Popolare come unico governo cinese (di cui è parte anche Taiwan) e il sostegno della Repubblica Popolare come sola ed unica Cina alle Nazioni Unite. Dopo alcune divergenze, ci si accorda per una sorta di compromesso: i cinesi avrebbero dichiarato che Taiwan è parte inalienabile della Cina e gli italiani si sarebbero limitati a "prenderne atto"²⁰. Così dal 1971 il compito di rappresentare la Repubblica Popolare Cinese a Roma viene affidato a Shen Ping, Incaricato d'Affari all'ambasciata cinese negli anni della Rivoluzione Culturale, mentre a Pechino viene aperta una sede diplomatica a Sanlitun, di cui è responsabile l'ambasciatore Folco Trabalza.

²⁰ M.F. Pini, *Italia e Cina, 60 anni tra passato e futuro*, Roma, L'asino d'oro edizioni, 2011, p.118-119

Nell'ottobre 1971, inoltre, la Cina entra all'Onu e nel Consiglio di Sicurezza, prendendo il posto dei nazionalisti di Taiwan e venendo così universalmente riconosciuta come Stato sovrano. Anche in questo caso il processo era stato lungo e difficoltoso: per svariati anni la Cina aveva fatto domanda per il seggio alle Nazioni Unite ma gli statunitensi ne avevano sempre impedito l'accesso, appoggiati da molti altri Paesi tra cui l'Italia. Solo dopo il 1970, con il riconoscimento della Repubblica Popolare da parte di diversi Stati occidentali, è stata possibile l'inclusione della Cina.

In seguito al riconoscimento diplomatico della Repubblica Popolare diviene ancor più importante per gli organizzatori della Mostra del Cinema riallacciare i contatti con le autorità cinesi competenti. Nel 1971 il nuovo direttore della Biennale Gian Luigi Rondi si adopera per imbastire un incontro con l'ambasciatore cinese tramite l'onorevole Giorgio La Pira; scrive poi a Folco Trabalza, chiedendogli di pubblicizzare la Mostra segnalandone le caratteristiche agli organismi cinematografici di Pechino. Contemporaneamente Rondi si mette in contatto con Mario Mondello, Direttore Generale delle Relazioni Culturali con l'Estero presso il Ministero degli Esteri, al quale comunica di essersi rivolto ai rappresentanti della Repubblica Popolare a Roma e a Pechino, per cercare di coinvolgere la Cina nella manifestazione e gli chiede di appoggiare il proponimento, sottolineando che l'intento di Venezia è quello di presentare una produzione di alto livello artistico. Da parte sua il Ministero assicura il più completo appoggio presso i governi segnalati. Seguendo la raccomandazione di Trabalza di compiere passi ufficiali per ottenere i film cinesi per la Mostra (che quell'anno si sarebbe tenuta dal 26 al 6 settembre) viene inviato il regolamento all'ambasciata di Roma ed un invito ufficiale all'ambasciatore Shen Ping.

Signor Incaricato d'Affari,

a nome del Presidente del Consiglio della Repubblica Italiana, nel cui ambito si svolge la Biennale di Venezia, a nome del Ministro del Turismo e lo Spettacolo, che risponde della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, sentito il parere del Commissario Straordinario della Biennale, Consigliere di Stato Filippo Longo, ho l'alto onore di chiederLe di trasmettere tramite il Signor Ambasciatore della Repubblica Popolare Cinese presso lo Stato italiano, l'invito ufficiale al Suo governo di partecipare, tramite il vostro Ministero della Cultura, alla XXXII edizione della Mostra Cinematografica di Venezia, con uno o più film di lungo o cortometraggio, liberamente scelti dai vostri uffici competenti.

La Mostra Cinematografica di Venezia, fondata nel 1932, nell'ambito dello Stato Italiano, da quasi quaranta anni si è distinta nel mondo per aver illustrato, sostenuto, diffuso, l'arte cinematografica, mettendo in rilievo i film migliori della storia del cinema, dando fama e risonanza ai suoi più valorosi autori.

La Mostra di Venezia, quando fu fondata era unica al mondo, in seguito, dopo l'ultima guerra, a partire dal 1947 sorsero nel mondo altri Festival Internazionali che imitarono la nostra formula, spesso, è doveroso dirlo, con molta fortuna.

La Mostra di Venezia, però, rimane la prima e la più tipica manifestazione cinematografica internazionale, diretta testimonianza dell'impegno culturale dello Stato Italiano, espressione precisa del suo desiderio di diffondere in tutti i modi l'arte del cinema di tutto il mondo, anche con un notevolissimo impegno finanziario e, proprio in questi ultimi giorni, con la messa a punto di un nuovo regolamento di tutta intera la Biennale, che il Senato della Repubblica Italiana ha approvato e che prossimamente, in ossequio ai nostri principi costituzionali, approverà anche la Camera dei Deputati.

Da qualche tempo gli inviti a partecipare alla Mostra di Venezia si svolgono su piani diversi: ci si rivolge a registi e produttori nei Paesi in cui non esiste una cinematografia di Stato, ci si rivolge direttamente ai Governi in quei Paesi dove lo Stato è direttamente responsabile dell'arte e dell'industria cinematografica. In questo secondo caso, poiché la Mostra è organismo ufficiale dello Stato Italiano, ci si indirizza a quei Paesi con i quali lo Stato Italiano ha regolari rappresentanti diplomatici.

Quest'anno, avendo noi la fortuna di avere finalmente rapporti diplomatici fra Repubblica Popolare Cinese e Repubblica Italiana, noi abbiamo la possibilità di indirizzarci direttamente ai competenti organi del Suo grande Paese per sollecitare la partecipazione diretta della cinematografia cinese alle manifestazioni della Mostra di Venezia.

Una millenaria tradizione culturale unisce i nostri due Paesi; ma erano due anni che attendevamo di allacciare con voi nuovi rapporti culturali; l'occasione della Mostra Cinematografica di quest'anno potrebbe adesso essere l'occasione immediata che riempirebbe di entusiasmo tutti coloro che si augurano in Italia di cominciare a far conoscere più intensamente la cultura, le arti, l'impegno sociale e morale del Suo grande Popolo.

Come Lei, Signor Incaricato d'Affari, mi disse l'altro giorno in occasione del nostro primo incontro, certamente il tempo che abbiamo a disposizione per organizzare quest'anno una partecipazione del cinema cinese alla Mostra, è molto poco, ma, dato il nostro immenso desiderio di veder attuata questa partecipazione, io sono certo che da parte delle competenti autorità del Suo Paese si farà di tutto per avviare a concreta soluzione questo problema.

La prima possibilità sarebbe quella di mandarci un film di lungometraggio: la Mostra si inizia il 25 agosto, si conclude il 6 settembre, non dovrebbe essere troppo difficile far arrivare da Pechino un film e provvedere subito in Europa a fornirlo di sottotitoli francesi e italiani; la seconda possibilità, molto più semplice, potrebbe essere quella di partecipare alla Mostra, anziché un film di lungometraggio, un film documentario di cortometraggio, come ad esempio quello sui balletti, che Lei mi disse essere già in Ambasciata a Roma; la terza ipotesi, non potendo concretizzarsi una partecipazione di film, potrebbe essere quella di una presenza ufficiale a Venezia, durante la Mostra, di una vostra Delegazione politica e cinematografica, con il compito di osservare lo svolgimento delle nostre manifestazioni e di riferire a Pechino per poter dare direttamente al vostro Ministero della Cultura tutti quegli elementi di informazione, che potrebbero meglio favorire la partecipazione della vostra cinematografia alla nostra Mostra.

Mi lasci sperare, Signor Incaricato d'Affari, che una di queste tre ipotesi possa realizzarsi, lo chiedo a mio nome, e a nome di tutti gli organi ufficiali che presiedono la Biennale, al Signor Ambasciatore della Repubblica Popolare Cinese, lo chiedo al Signor Ministro della Cultura a Pechino.

I miei uffici romani Le spediranno nel frattempo, a parte, una documentazione sulle Mostre degli anni passati nella speranza che questa La illumini meglio della mia lettera sulle nostre intenzioni e su tutto quello che abbiamo fatto.

Le confermo quanto già Le dissi a voce: essendo noi espressione ufficiale del pensiero dello Stato Italiano, ci rivolgiamo, per questo invito, soltanto al Governo del Suo Paese, che è il solo Governo cinese riconosciuto dal nostro Governo; nessun invito di questo tipo sarà mai inviato, sotto nessuna forma, a Formosa o ai suoi esponenti ovunque si trovino nel mondo.

Da un punto di vista tutto personale mi permetto di ricordarle, Signor Incaricato d'Affari, il mio invito a Venezia tra qualche giorno, non appena Lei sarà libero dagli impegni che attualmente la trattengono a Roma; la Sua visita rinsalderà i vincoli della nostra personale amicizia e sono certo che favorirà meglio progetti che a Lei e a me stesso stanno a cuore, indirizzati tutti ad un unico scopo: la diffusione in Italia e la sempre più approfondita conoscenza della cultura cinese.

Con la più rispettosa devozione, mi creda, Signor Incaricato d'Affari, suo

Gian Luigi Rondi²¹

La risposta dell'ambasciatore è molto cauta: egli sostiene che la richiesta li coglie impreparati e che la decisione definitiva sarebbe spettata al Ministero della Cultura di Pechino; inutile coltivare false speranze, probabilmente quell'anno avrebbero avuto solo il

²¹ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 283, Fascicolo "Cina".

tempo di studiare come procedere per l'edizione successiva. Inaspettatamente alla fine Shen Ping riesce a garantire la partecipazione del film *Hongse niangzijun* 红色娘子军 (Il distaccamento femminile rosso, Pan Wenzhan 潘文展, Fu Jie 傅杰, 1971), un moderno dramma rivoluzionario riadattato e interpretato dalla China Ballet Troupe. Si tratta di uno dei film modello della Rivoluzione Culturale Cinese, approvato da Jiang Qing, ovverosia la storia di un distaccamento di donne-soldato realmente esistito durante la guerra civile cinese degli anni '30.

Per sottolineare il carattere ufficiale e il grande valore della partecipazione cinese, Rondi riferisce a Shen Ping che la proiezione del film (la prima proiezione pubblica di un lungometraggio cinese) sarebbe avvenuta alla presenza dell'onorevole Gianmatteo Matteotti, Ministro del Turismo e dello Spettacolo, e del Direttore Generale delle relazioni culturali con l'estero presso il Ministero degli Esteri, Mario Mondello. Nell'agosto dello stesso anno Carmine Cianfarani, vicepresidente dell'ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali) scrive a Rondi chiedendogli se sia possibile organizzare un incontro con la delegazione cinese per un confronto sulle difficoltà nei rapporti commerciali e industriali tra le due cinematografie²².

In vista dell'anno seguente Rondi si mette in contatto con Shen Ping già dall'autunno 1971, nella speranza di veder partecipare alla Mostra del Cinema un cospicuo numero di film e cortometraggi cinesi; in particolare chiede a quali personalità sia il caso di rivolgersi per realizzare la collaborazione, informandolo che la Biennale ha recentemente istituito una nuova figura di "rappresentante della Mostra per i problemi cinematografici cinesi" allo scopo di risolvere eventuali questioni spinose. In primavera Rondi prende nuovamente contatto con Shen Ping per invitarlo ufficialmente al Festival Internazionale dei Film Etnografici e Sociologici (Venezia Genti) e alla Mostra Internazionale dei Film per Bambini dal 15 al 22 aprile 1972, ma soprattutto gli propone la realizzazione di una Giornata Cinese nell'ambito della Mostra, un'occasione per far proiettare i film in concorso e organizzare manifestazioni culturali collaterali dedicate all'arte, alla cultura e al progresso sociale e civile del Paese. Purtroppo il film prescelto, *Baimao nü* 白毛女 (La ragazza dai capelli bianchi, Wang Bin 王宾, Shui Hua 水华, 1971) partecipa quell'anno al Festival di Locarno e pur di non perdere la

²² *Ibidem.*

possibilità di averlo a Venezia gli organizzatori della Mostra propongono di includerlo nella sezione Informativa Critici²³.

1.3 “Una motivazione maligna, ignobili sotterfugi”

Come già accennato, nella Cina di quegli anni il controllo sulla produzione intellettuale viene esercitato dalla Banda dei Quattro, formata da Jiang Qing e da altri radicali legati agli estremismi della Rivoluzione Culturale. Questo gruppo accusa i moderati di aver incoraggiato l'apertura verso l'Occidente, anche in ambito culturale. Di fatto, però, tra il 1972 e il 1973 non vengono organizzati molti eventi culturali di stampo occidentale e quindi non vengono individuati dei capi espiatori. Un pretesto viene fornito dal film di Michelangelo Antonioni, *Chung Kuo – Cina* (1972), che è fatto oggetto di un'aspra campagna di critica lanciata da Jiang Qing, irritata dal fatto che il film rappresenti la Cina così com'è e non come dovrebbe essere secondo i canoni della Rivoluzione Culturale. Secondo un articolo del *Renmin Ribao* 人民日报 del 1974 dal titolo “Una motivazione maligna, ignobili sotterfugi”, Antonioni avrebbe denigrato la Cina Popolare, mostrando solamente gli aspetti più poveri del Paese e ignorandone i successi, insinuando inoltre che i cinesi rimpiangano il loro passato. La campagna si protrae per lungo tempo, tanto che l'ambasciatore Trabalza viene convocato al Ministero degli Esteri a far fronte alle rimostranze cinesi, mentre l'ambasciatore Shen Ping è richiamato in patria per consultazioni insieme al rappresentante dell'agenzia di stampa Nuova Cina. Tutti gli operai e i contadini intervistati da Antonioni, indottrinati dal regime, lo accusano successivamente di aver cercato di distorcere la realtà. È così che Antonioni, partito per la Cina con l'idea di mostrare un'utopia possibile per un Occidente frenetico e capitalista, si ritrova ad essere accusato di essere un fascista e un reazionario. Questo incidente complica i rapporti ufficiali tra l'Italia e la Repubblica Popolare, soprattutto perché i cinesi sono inclini ad avanzare proteste ogniqualvolta il documentario viene proiettato in occasioni pubbliche, come accade nel corso della XXV edizione della Mostra del cinema di Venezia. In quella circostanza la strenua opposizione cinese e la risoluta obiezione del governo italiano non riescono ad impedire lo svolgersi dell'evento, fortemente caldeggiato dalla Biennale, la quale prosegue imperterrita per la sua strada invocando il diritto all'informazione e all'espressione

²³ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 300, Fascicolo “Repubblica Popolare Cinese”.

artistica. Nemmeno il prefetto di Venezia, che annuncia la scoperta dell'inagibilità del teatro La Fenice come sala cinematografica (dopo una settimana di proiezioni di film), riesce ad ostacolare la proiezione. In meno di mezz'ora, il presidente della Biennale Carlo Ripa di Meana riesce a sopperire all'inconveniente mettendo a disposizione un'altra sala, piantonata dalla polizia per tutta la durata del lungometraggio²⁴. Indubbiamente all'epoca molti non erano in grado di riconoscere appieno il contributo della Biennale nel dare a tutti l'opportunità di vedere ciò di cui si avevano avuto solo vaghe notizie: una Cina reale, lontana dagli schemi propagandistici occidentali.

Nonostante tutto, quest'incidente non impedisce la normalizzazione dei rapporti bilaterali, dal momento che la Repubblica Popolare non ha alcuna intenzione che una *querelle* culturale influisca sugli scambi commerciali con l'Italia. I cinesi sanno ben distinguere l'ideologia dagli affari: nel settembre del 1974 l'ambasciatore di Roma Han Kehua va a fare visita al neo eletto ministro del Commercio Estero Matteotti per accordarsi sulla modalità di sviluppo dei rapporti economici con l'Italia.

1.4 La Mostra torna all'antico splendore

Il rilancio della Mostra, dopo un decennio piuttosto turbolento, avviene nel 1979 sotto la guida di Carlo Lizzani (direttore dal 1972 al 1982). Con la sua esperienza di regista Lizzani decide di rinnovare l'immagine e il prestigio internazionale che la Mostra aveva perduto nei decenni precedenti e cerca di gettare le fondamenta per ricostruire una rassegna autorevole e di valore. Accanto ad un ventaglio sempre maggiore di proposte cinematografiche, il festival inizia ad organizzare retrospettive di pregio e a promuovere sezioni dedicate alla ricerca (come Officina, nel cui ambito vengono presentati sia diversi film cinesi sia molte opere considerate controverse), e sezioni che propongono film di intrattenimento (come Mezzogiorno-mezzanotte, di cui fanno parte lungometraggi destinati al grande pubblico come quelli di Steven Spielberg e George Lucas).

²⁴ U. Eco, *Dalla periferia dell'impero, cronache di un nuovo medioevo*, Milano, Bompiani, 2003, p. 178.

Anche se alla fine degli anni Settanta la produzione cinematografica cinese conosce una timida ripresa limitata ai primi adattamenti di “opere modello” approvate da Jiang Qing, è necessario attendere fino all’agosto del 1979 per vedere di nuovo un film cinese a Venezia, cioè fino alla caduta definitiva di Mao e della Rivoluzione Culturale. In quell’anno Giuseppe Galasso, alla guida della Biennale, scrive a Zhang Yue, ambasciatore cinese a Roma, esprimendo l’aspirazione d’invitare alla Mostra del Cinema il film *Daji he tade fuqin* 达吉和她的父亲 (*Daji and her fathers* / Daji e i suoi padri, Wang Jiayi 王家乙, 1961) nell’ambito della sezione La notte di Officina²⁵. Si tratta di uno *shaoshu minzu dianying* 少数民族电影 (“film sulle minoranze etniche”) sugli Yi del Sichuan durante la Rivoluzione Culturale, che narra la storia di Daji, la figlia perduta di un ingegnere Han, cresciuta da uno schiavo Yi e restia a riunirsi al padre biologico.

Della stessa sezione di *Daji he ta de fuqin* fanno parte i due film cinesi che partecipano alla Mostra nel 1981: *Tao li jie* 桃李劫 (*Plunder of peach and plum* / Le sventure del pesco e del pruno, Ying Yunwei 应云卫, 1934) e *Yuan ye* 原野 (*Wild lands* / Terre selvagge, Ling Zi 凌子, 1981). Il primo dei due viene suggerito a Lizzani da Marco Müller sia per partecipare alla sezione Officina, sia per il lancio in comune dell’iniziativa Ombre elettriche – 50 anni di cinema cinese 1930-80, frutto di due anni di ricerche e incontri con l’autorità cinese, che permette di organizzare una rassegna completa della cinematografia sinofona, a quel tempo praticamente sconosciuta in Occidente²⁶.

Marco Müller, che collabora con la Mostra dal 1980 al 1994 curando la selezione dei film asiatici, propone inizialmente per il concorso il lungometraggio *Tianyunshan chuanqi* 天云山传奇 (*Legend of Tianyun mountain* / Il racconto straordinario del monte Tianyun, Xie Jin 谢晋, 1980), da lui considerato come una delle produzioni più apprezzabili della Repubblica Popolare degli ultimi anni. Il film narra la storia di un uomo che, accusato ingiustamente di essere un elemento di destra, muore prima di ricevere la notizia della sua riabilitazione. *Tianyunshan chuanqi* è uno dei cosiddetti *scar drama* (*shanghen dianying* 伤痕电影) o “film della cicatrice”²⁷, un’opera significativa perché costituisce la matrice per il nuovo filone di

²⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 313, Fascicolo “Cina”.

²⁶ *Ombre elettriche, 50 anni di cinema cinese 1920-1980*, « Zuppa d’anatra, mensile di cinema e altro », n°4 febbraio 1982 p.6.

²⁷ M. Dalla Gassa, D. Tomasi, *Il cinema dell’Estremo Oriente, Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta ad oggi*, Torino, UTET, 2010, p. 67.

film di coscienza critica del regista. La produzione di *scar drama* fiorisce negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione Culturale, in seguito alla cattura della Banda dei Quattro, quando l'industria cinematografica si sviluppa di nuovo come mezzo di intrattenimento, ma anche come strumento per portare alla luce i traumi fisici e psicologici lasciati da quel tormentato periodo. La trama è quasi sempre la stessa: la storia di una famiglia separata nel corso della Rivoluzione Culturale a causa dell'arresto o dell'allontanamento di uno dei suoi membri, sospettato di essere un "elemento di destra", che viene poi riabilitato nell'era delle riforme. Molti di questi film vengono girati da esponenti della Quarta generazione²⁸, le cui carriere avevano profondamente sofferto gli eventi di quegli anni. La loro critica alle politiche passate del Partito, all'operato della Banda dei Quattro e al mito comunista, viene incoraggiata da Deng Xiaoping 邓小平, il quale approfitta dell'occasione per rendere noti gli eccessi della Rivoluzione Culturale e legittimare così le nuove riforme, che condurranno alla nascita del genere *gaige pianzi* 改革片子, i "film delle riforme".

Alla fine la pellicola *Tianyunshan chuanqi* prende parte alla prima edizione del premio Gallo d'oro (*Jinji jiang* 金鸡奖) e guadagnandosi il riconoscimento più prestigioso, perciò la scelta per la Biennale cade su *Yuan ye*.

Müller ha particolarmente a cuore la causa cinese e vuole assicurarsi che sia ben rappresentata al festival veneziano, per questo motivo suggerisce a Lizzani la possibilità di invitare un critico o un cineasta cinese a far parte della Giuria e gli consiglia di mettersi in contatto con il Ministero della Cultura di Pechino ricordando l'importanza storica della produzione cinematografica cinese. Vengono così accolti a Venezia due delegati ufficiali: un critico e un autore²⁹.

Nel 1982 l'impossibilità di avere alla Mostra *Xia nü* 侠女 (*A touch of zen* / La fanciulla cavaliere errante, 1971), a causa di un malinteso, permette la partecipazione nella sezione Mezzogiorno – mezzanotte di *Zhonglie tu* 忠烈图 (*The valiant ones* / Ritratto di patrioti e martiri, 1975) entrambi del noto regista di *wuxiapian* 武侠片 King Hu (Hu Jinquan 胡金銓)

³⁰

²⁸ I registi della Quarta Generazione iniziarono a fare cinema negli anni immediatamente successivi alla morte di Mao, tra il 1977 e i primi anni Ottanta.

²⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 322, Fascicolo "Cina".

³⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 331, Fascicolo "Mezzogiorno – mezzanotte (parte 1 e 2)".

L'anno successivo la direzione del Festival torna a Gian Luigi Rondi, dopo le sue dimissioni nel 1972. La sua linea di pensiero non si discosta molto da quella del predecessore: vengono ristabilite le basi per una migliore organizzazione della Mostra, vengono istituzionalizzate le varie sezioni e viene concesso più spazio agli autori, sia del presente che del passato. Rondi sceglie giurie di soli autori, secondo l'idea di creare una "Mostra degli autori, per gli autori", a cominciare dai registi emersi negli anni Sessanta, come Bernardo Bertolucci. Nel 1984 viene istituita inoltre la Settimana Internazionale della Critica, una rassegna autogestita dal Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani, riservata ad opere prime e seconde.

Così nell'aprile del 1983 Rondi si mette in contatto con Sun Yi, consigliere presso l'ambasciata della Repubblica Popolare, per invitare i cinesi a partecipare alla sezione Informativa della Mostra con il film *Chengnan jiushi* 城南旧事 (*My memories of old Beijing / Vecchie faccende del sud della capitale*, Wu Yi Gong 吴贻弓, 1982), vincitore dell'ultimo Festival di Manila; una pellicola nostalgica sulla Pechino degli anni Venti raccontata dal punto di vista di una bambina. Dopo alcuni tentativi per avere a Venezia i film *Luotuo xiang ren* 骆驼祥子 (*Rickshaw boy / Il cammello Xiangzi*, Ling Zifeng 凌子风, 1982) e *Lingju* 邻居 (*Neighbours / Vicini di casa*, Xu Guming 徐谷明 e Zheng Dongtian 郑洞天, 1982) (che prende parte alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro) da sottoporre alla commissione di preselezione, viene infine scelto il film *Kuaile de danshenhan* 快乐的单身汉 (*Happy batchelors/ Gli allegri scapoli*, Song Chong 宋崇, 1983)³¹, la storia di una compagnia di marinai che segue corsi serali tenuti da una giovane insegnante e che entra in concorso nella sezione Venezia giovani.

Nel febbraio del 1984 i contatti con gli ambienti cinematografici cinesi si fanno concreti, Sun Yi scrive a Rondi per ricordagli delle conversazioni riguardanti l'eventualità di una sua visita in Cina.

La Compagnia Cinematografica Nazionale Cinese invita Lei e la Sua signora per una visita in Cina, allo scopo di rafforzare il rapporto tra cineasti cinesi e italiani. Durante la Sua visita può anche prendere occasione di scegliere il film per il prossimo Festival. Speriamo di mantenere un buon rapporto tra Cina e Italia³².

³¹ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 337, Fascicolo "Cina, Corea – Hong Kong".

³² ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4487, Fascicolo "Da Argentina a Italia".

Per motivi di salute Rondi si trova a dover declinare l'offerta, ma assicura Sun Yi che la Biennale è onorata di inviare un rappresentante ufficiale nella Repubblica Popolare per concordare con le autorità competenti il film o i film da accogliere al Festival. La selezione viene affidata a Ilario Fiore, corrispondente della Rai a Pechino. Rondi lo incarica di scegliere un lungometraggio che possa raccogliere il massimo dei consensi di critica e pubblico, suggerendogli di visionare i film *Daqiao xiamian* 大桥下面 (*Under the bridge / Sotto il ponte*, Chen Bai 白沉, 1983) e lo scar drama *Meiyou hangbiao de heliu* 没有航标的河流 (*River without buoys / Il fiume inesplorato*, Wu Tianming 吴天明, 1983). Fiore riferisce presto che *Daqiao xiamian* è probabilmente il più adatto, in quanto mette a tema il problema dei giovani di Shanghai all'indomani della Rivoluzione Culturale. Il secondo titolo racconta invece della Lunga Marcia, ma a detta di Fiore suscita meno interesse.

Daqiao xiamian viene inviato a Venezia ma non partecipa alla competizione a causa di alcuni malintesi legati al sottotitolaggio del film. La stessa sorte è riservata anche ai film provenienti da Hong Kong: *Qingcheng zhi lian* 倾城之恋 (*Love in a fallen city/ L'amore in una città decadente*, Ann Hui - Xu Anhua 许鞍华, 1984) dall'omonima novella di Eileen Chang (Zhang Ying 张煊) e il fortunato *Ren xia ren* 人吓人 (*The dead and the deadly / Persone spaventose*, Wu Ma 午马, 1982)³³, e nessuno di essi viene sottoposto alla giuria presieduta da Michelangelo Antonioni.

1.5 Nuove onde da Hong Kong e Taiwan

Ad aumentare la competizione nell'ambito dei festival si aggiunge nel 1977 l'Hong Kong Film Festival, una manifestazione destinata a diventare in breve la principale rassegna nel panorama asiatico (prima di essere surclassata da Busan nel 1996) oltre a contribuire allo sviluppo degli studi sulla Storia del Cinema della colonia e a promuovere l'interesse artistico per le varie cinematografie nazionali e internazionali. Ad Hong Kong, sulla scia del successo delle pellicole di arti marziali *wuxiapian* e *gongfupian* 功夫片 negli anni Settanta, comincia ad affermarsi, inizialmente in sordina, un gruppo di nuovi autori enormemente apprezzati nei festival internazionali. Si tratta di una generazione di registi nata tra gli anni Quaranta e

³³ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4409, Fascicolo "Generali direttore 1984".

Cinquanta, cresciuta in una colonia che si stava rapidamente convertendo in centro manifatturiero e finanziario internazionale, attenta ai temi della realtà quotidiana, della vita urbana e dell'universo giovanile. In molti casi questi autori dopo essere stati educati in Occidente erano tornati in patria trovando lavoro nella televisione, per poi passare dietro la macchina da presa, mantenendo uno stampo televisivo nella fusione di arte, politica e società con forme più tradizionali d'intrattenimento. La caratteristica principale di questi registi sta nel loro essere nati e cresciuti a Hong Kong, al contrario della generazione precedente, formata da emigrati della Cina continentale.³⁴

Questa cosiddetta *New Wave* contribuisce a segnare una transizione nel cinema di Hong Kong da sinocentrico e culturalmente dipendente dalla Repubblica Popolare a dinamico, autonomo e capace di abbracciare le complessità della nuova città cosmopolita.

È opportuno tenere presente che il 1984 è anche l'anno della stesura della Dichiarazione congiunta tra Cina e Gran Bretagna, con la quale si stabiliscono le basi per la restituzione di Hong Kong alla Repubblica Popolare il 1° luglio 1997. Tra le clausole viene previsto il passaggio da colonia britannica a Regione amministrativa speciale della Repubblica Popolare, retta da una Legge Fondamentale valida per un periodo di cinquant'anni. Nonostante ciò garantisca un buon margine di autonomia per i cittadini di Hong Kong, molti di essi si sentono traditi dalla Gran Bretagna per non aver avuto voce in capitolo nella stesura dei negoziati; d'altra parte risulta chiaro come il Primo Ministro Thatcher possa giocare ben poche carte per rappresentare una concreta minaccia per la Repubblica Popolare.

Da quel momento il cinema di Hong Kong inizia a riflettere sul proprio rapporto con la madrepatria, in alcuni casi con ottimismo, in altri guardando al futuro con preoccupazione, in particolar modo dopo la crisi di Tiananmen³⁵.

Gli anni Settanta sono segnati da una serie di sventure politiche anche per Taiwan: la perdita del seggio alle Nazioni Unite e della possibilità di partecipare ai Giochi Olimpici, l'interruzione delle relazioni con un gran numero di Paesi occidentali ed il riconoscimento da parte degli Stati Uniti della Cina Popolare. Anche l'Italia, dopo l'istituzione di relazioni ufficiali con Pechino, si allinea agli altri Paesi limitandosi ad ignorare Taiwan: l'isola è

³⁴ M. Dalla Gassa, D. Tomasi, *Il cinema dell'Estremo Oriente, Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta ad oggi*, Torino, UTET, 2010, pp. 310-311 .

³⁵ G. Samarani, *La Cina del Novecento*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 379-380.

ancora poco appetibile sia sul piano economico che diplomatico e quasi tutto il mondo abbandona la sua causa. Solo verso la metà degli anni Ottanta, con lo sviluppo del “piccolo drago”, un gran numero di Paesi occidentali riapre il dialogo con Formosa e il governo taiwanese si interessa a stabilire rapporti formali con il resto del mondo, in modo da sostenere quell’identità e autonomia che la Cina cerca di negare. Molti governi internazionali riescono a stabilire uffici di rappresentanza privati sull’isola avvalendosi dell’espedito per cui le restrizioni della Repubblica Popolare non si applicano a contatti commerciali e culturali a livello privato³⁶. L’isola in quegli anni subisce una trasformazione seguendo una parabola simile a quella di Hong Kong, da centro agricolo a manifatturiero, a tecnologico.

È in questo clima che anche a Taiwan si sviluppa un movimento di *Xin dianying* 新电影, o “Nuovo Cinema”, con caratteristiche in tutto simili a quello della colonia britannica, fatta eccezione per una lettura moderna della Storia e del presente come crogiolo di culture: giapponese, cinese e occidentale. Per gli esponenti del Nuovo Cinema la ricerca delle radici (*xiangtu* 鄉土) e della cultura locale, è essenziale per determinare il futuro senza dimenticare il passato³⁷.

Sono le voci di registi cresciuti in questo ambiente che raggiungono gran parte dei festival internazionali occidentali, come Edward Yang (Yang Dechang 杨德昌), Hou Hsiao-hsien (Hou Xiaoxian 侯孝贤), Wang Tong 王童, Ko I-cheng (Ke Yizheng 柯一正), Zhang Yi 张毅, Wan Ren 万仁 e altri, le cui carriere sono in molti casi iniziate sotto l’egida degli scrittori Xiao Ye 小野 e Wu Nien-jen (Wu Nianzhen 吴念真) (fautori di quasi tutti i capolavori del Nuovo Cinema) tramite la Central Motion Pictures Corporation (CMPC), portavoce del Partito Nazionalista in ambito cinematografico.

Nel 1984 l’invito a partecipare alla Mostra viene allargato anche alla Repubblica di Cina. Cho-Min Chiang, direttore del Motion Picture Department degli uffici governativi taiwanesi, si mette in contatto con la Mostra del cinema per proporre un film approvato dal governo.

³⁶ M.F. Pini, *Italia e Cina, 60 anni tra passato e futuro*, Roma, L’asino d’oro edizioni, 2011, p.214.

³⁷ S. H. Lim, J. Ward, *The Chinese cinema book*, Londra, Palgrave Macmillian, 2011, p.122.

We like to inform you that we have already chosen the film *That day on the beach*³⁸, directed by Edward Yang of the Central Motion Picture Corporation to participate the 41th Venice Film Festival on behalf of our film industry. We also airmailed the completed registration forms and relevant materials of the participating movie to you on June 23, 1984. Please inform us asap whether dr. Gian Luigi Rondi can accept our request for belated entry of our participating film. We would appreciate your earliest reply since it would take quite some time to make the necessary Italian or English subtitles.³⁹

Ma il film non viene scelto dalla Commissione di preselezione.

L'anno successivo rischia di trascorrere senza rappresentanti cinesi alla Mostra. In giugno non vi è ancora alcun film da sottoporre alla Commissione e a questa assenza cerca di far fronte il direttore Gian Luigi Rondi, coinvolgendo l'ambasciatore Raffaele Marras.

Caro ambasciatore,

[...]Le scrivo nella mia qualità di ambasciatore della Mostra del Cinema di Venezia. Abbiamo sempre nei nostri programmi cercato di dare spazio al cinema della Repubblica Popolare di Cina. L'altro anno abbiamo chiesto dei film che arrivati in ritardo non hanno potuto essere proiettati perché non si faceva in tempo a sottotitolarli in italiano. Ho cominciato a chiederli al Ministero della Cultura e alla Chinafilm addirittura a partire dal mese di febbraio. Ho avuto risposta favorevole con la promessa di un rapido invio dei film da sottomettere al nostro giudizio per una eventuale selezione. Poi ho atteso invano l'arrivo dei film promessi. Sono entrato in contatto con l'ambasciata di Cina a Roma che a sua volta ha sollecitato Pechino, senza però nessun risultato. Adesso sentita nuovamente l'ambasciata di Cina e il nostro ministero mi rivolgo a lei per chiederle se può intervenire.

Nel 1971 appena allacciate le relazioni diplomatiche fra l'Italia e la Cina, proiettando un film cinese alla mostra di Venezia ho avviato per la prima volta le nostre reciproche relazioni culturali, da quel giorno sempre più intense. Dopo la pausa dell'altr'anno mi dispiacerebbe se ne verificasse un'altra anche quest'anno. I tempi ormai sono molto stretti e solo un suo tempestivo intervento può risolvere il problema. Per questo mi rivolgo a lei,

³⁸ *Haitan de yi tian* 海滩的一天, Edward Yang, 1983. La storia di una giovane che, abbandonata la casa di famiglia, decide di andare a vivere in città con il fidanzato, trovandosi intrappolata in un matrimonio borghese e opprimente; attorno a lei una serie di personaggi destabilizzati dalla differenza di velocità tra i cambiamenti socio-economici e culturali.

³⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4497, "Da Norvegia a URSS".

caro ambasciatore, nella viva speranza di un suo determinante contributo alla soluzione del problema [...]

Gian Luigi Rondi
Direttore⁴⁰

L'intenzione iniziale dei cinesi è quella d'inviare a Venezia i film *Huang tudi* 黄土地 (*Terra gialla*, Chen Kaige 陈凯歌, 1984), *Jiuyue* 九月 (*September* / Settembre, Tian Zhuangzhuang 田壮壮, 1984), *Hanye* 寒夜 (*Cold nights* / Gelide notti, Que Wen 阙文, 1984) e il documentario *Venice dream*. Non avendo sezioni in cui presentare il documentario, i cinesi rimpiazzano *Venice Dream* con *Gaoshan xia de huahuan* 高山下的花环 (*Wreaths at the foot of the mountain* / Ghirlande di fiori ai piedi della montagna, Xie Jin, 1985). Per quanto riguarda *Huang tudi* i cinesi vagliano la possibilità d'inviare la pellicola a Locarno ma preferiscono ritirarlo dal concorso e proporlo all'International Film Festival di Hong Kong, dove ottiene il primo premio. Venezia si trova a dover optare per *Hanye* anche se scoprire che era già stato presentato a Cannes rende impossibile la sua partecipazione in competizione. I cinesi, dopo aver spiegato che il film era stato mostrato a Cannes nella sezione Half a month for directors e non in competizione, suggeriscono in alternativa uno dei nuovi film di Tian Zhuangzhuang, *Jiuyue*, e il successivo *Liechang zhasa* 猎场扎撒 (*On the hunting ground* / Sul terreno di caccia, 1985). *Gaoshan xia de huahuan* non viene selezionato, *Hanye* non può venire presentato e *Jiuyue* si vede preclusa la possibilità di entrare in competizione a causa di incomprensioni riguardanti i sottotitoli in italiano. La serie di equivoci e malintesi che soggiace a queste decisioni provoca un certo risentimento da ambo le parti:

Caro ambasciatore⁴¹,

debbo riassumerle la situazione dei rapporti della Biennale di Venezia e la Mostra del Cinema con il dipartimento cinema del Ministero della Cultura a Pechino. Noi abbiamo richiesti tre film per visionarli allo scopo di inserirne almeno uno in concorso. Ce ne sono stati mandati altri tre. Tra questi ne abbiamo scelto uno che è risultato essere già stato mandato anche al Festival di Cannes. Quando l'abbiamo scoperto lo abbiamo rifiutato, allora ce n'è stato proposto un altro che non è mai arrivato. Siamo stati così costretti a rinunciare alla presenza del cinema cinese alla Mostra di Venezia di quest'anno. In data

⁴⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4157, Fascicolo "Da Argentina a Francia".

⁴¹ Si riferisce all'ambasciatore Attolico.

odierna un funzionario dell'ambasciata cinese sig. Li, ha coronato i cattivi rapporti con noi aggredendo al telefono il capo servizio del settore cinema, sig.ra Wanda Zanirato, che molto cortesemente gli spiegava di non potergli inviare direttamente in ambasciata il film cinese che ci avevano mandato perché la legge italiana sulla temporanea esportazione ci consentiva solo di rispedire all'estero i film stessi.

La telefonata è stata bruscamente interrotta dal sig. Li il quale non riuscendo ad accettare le spiegazioni giuridiche della sig.ra Zanirato ha dato addirittura in escandescenza. Le segnalò, sig. ambasciatore, tutto questo seguito di incresciosi episodi perché avrà l'animo, tramite l'on.le ministro e la sua direzione generale, di inoltrare all'ambasciata della Repubblica Popolare Cinese una formale protesta per il comportamento sia dell'ufficio culturale della medesima ambasciata sia del dipartimento del Ministero della Cultura a Pechino. Resto a sua disposizione per ulteriori chiarimenti e intanto le invio i miei più rispettosi saluti.

Gian Luigi Rondi⁴²

Il cinema cinese ha più fortuna nella sezione Venezia Genti, dove partecipa con *Gaoshan miao* 高山庙 (Il tempio della montagna, Dai Sijie 戴思杰, 1972) e *Shanghai zhi ye* 上海之夜 (*Shanghai blues* / Le notti di Shanghai, 1984)⁴³ di Tsui Hark (Xu Ke 徐克). Hark aveva appena fondato una propria casa di produzione, la *Dianying gongzuo shi* 电影工作室 (Film Workshop), deciso a migliorare gli standard del cinema di Hong Kong attraverso effetti speciali innovativi e ricche sceneggiature, operazione che gli dà la possibilità di produrre film artisticamente validi e finanziariamente convenienti.

Meno fortuna ha invece Taiwan: il film proposto, *Yuqing sao* 玉卿嫂 (*Jade love* / La cognata Yuqing, Zhang Yi 张毅, 1984) adattamento di un romanzo nativista sullo sradicamento culturale delle società indigene, non viene selezionato per la competizione.

1.6 Gli ultimi anni Ottanta

Il 1986 si apre con premesse positive: Rondi si mette in contatto con Shi Fangyu, direttore del Film Bureau, per invitare ufficialmente alla Mostra i film *Dao mazei* 盗马贼

⁴² ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4157, Fascicolo "Da Argentina a Francia".

⁴³ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Buste 4482 e 4158, "Venezia Genti".

(*The horse thief* / Il ladro di cavalli, Tian Zhuangzhuang, 1986) e *Juexiang* 绝响 (*Swan song* / L'ultima risonanza, Zhang Zeming 张泽鸣, 1985) oltre a *Yeban gesheng* 夜半歌声 (*Song in the midnight* / Canto di mezzanotte, Yang Yanjin 杨延晋, 1985) per la sezione Venezia Giovani. Purtroppo nessuno di questi film riesce a partecipare alla Mostra a causa della difficoltà nel sottotitolaggio e della scarsità di tempo a disposizione⁴⁴.

In quella stessa sezione partecipa però *Pingpang bo* 乒乓波 (Ping pong, Leong Po-chi – Liang Puzhi 梁普智, 1986), invitato a Venezia grazie ai contatti con Bill Stephens, Film sales manager di Film Four International. Leong Po-chi, cinese nato in Inghilterra, porta sullo schermo una storia ampiamente influenzata dalla propria esperienza: lo scontro tra la cultura occidentale e quella orientale con lo sfondo della Chinatown londinese, una testimonianza concreta del carattere diasporico del cinema cinese⁴⁵.

Lo stesso anno la Mostra del cinema invia il modulo di partecipazione alla CMPC di Taiwan, interessata a visionare i nuovi lavori dei registi del Nuovo cinema, Edward Yang e Hou Hsiao-hsien⁴⁶.

Successore di Gian Luigi Rondi è Guglielmo Biraghi, scrittore e critico cinematografico del giornale *Il Messaggero* ed ex direttore del Festival di Taormina. Il suo mandato, iniziato nel 1987, è caratterizzato dalla ricerca di autori ed opere nuove e inusuali, di film di nicchia e registi emergenti. In questo senso gli anni Ottanta sono un periodo d'oro per la Mostra veneziana che riesce a dare visibilità a giovani talenti poi divenuti grandi autori. Nuove sezioni minori si affiancano a quelle già confermate: Orizzonti, Eventi Speciali, Notte; vengono spalancate le porte alle cinematografie asiatiche e del Medio Oriente. L'obiettivo è quello di offrire un'immagine più moderna della Mostra come di una manifestazione davvero internazionale e al passo con i tempi, in grado di abbracciare opere provenienti da ogni parte del mondo.

Il tutto all'insegna, come sempre a Venezia, del film d'autore, ma fuori dall'equivoco che film d'autore debba per forza significare cerebralismo, élitismo, snobismo intellettuale, antispettacolo.⁴⁷

⁴⁴ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4477, "Da Algeria a Francia".

⁴⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4478, "Venezia giovani".

⁴⁶ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4476, "Da Scandinavia a URSS" – Fascicolo "Taiwan".

Nel maggio del 1987 Biraghi contatta Shi Fangyu, conosciuto al Festival di Manila, per cercare di procurarsi il nuovo film di Tian Zhanghuang, *Gushu yiren* 鼓书艺人 (*Street players / I cantastorie*, 1987) prodotto da Beijing Studio, in modo da visionarlo prima della preselezione della Mostra.

Dear Mr Shi Fangyu,

As you may have heard I was recently entrusted with the task of succeeding Mr. Rondi as director of the Venice Film Festival and you may remember that I had the pleasure of meeting you briefly some years ago in Manila where I was serving as chairman of that Festival's jury.

My firm wish is not to let Venice 1987 without one important Chinese film in competition. I am particularly interested in Wu Tianming's *Lao jing* or in Chen Kaige's new film *Haizi wang* from Acheng's novel.

Could one of them be available? Also, is Xie Jin's latest film now ready for foreign exposure? This would make me very very happy as, since Manila, I consider Jin a personal friend of mine.

Marco Müller will be attending the Hong Kong Festival next week and speaking on my behalf will be able to offer you further information about this year's festival and the more concise and agile look I intend to give it, thank you for lending him your ears.

Looking forward to having soon another occasion to meet you (Cannes, perhaps?) – yours sincerely

Guglielmo Biraghi⁴⁸

Nonostante l'interesse italiano e l'intenzione cinese di inviare *Lao jing* 老井 (*Old well / Vecchio pozzo*, Wu Tianming 吴天明, 1986), *Nüer jing* 女儿经 (*Bible for daughters / I classici per le ragazze*, Bao Qicheng 包起成, 1957) e *The first woman in the jungle*, i film raggiungono Venezia oltre il termine di luglio e non possono prendere parte alla competizione.

⁴⁷ Dichiarazione del direttore del settore cinema della Biennale di Venezia in occasione della presentazione della 45ª Mostra del cinema. ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2428, "Elenco premi, relazioni, rassegna stampa, programma, inaugurazione, presenze".

⁴⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4456, "Serata finale, Argentina - Italia".

L'anno successivo Biraghi scrive a Zhang Xingyuan (del China Film Bureau) manifestandogli tutto il suo interesse a presentare a Venezia la cinematografia cinese, così come avveniva a Cannes e a Berlino.

Hoping that this year Venice will be able to boast a Chinese participation not lesser than those in Berlin and Cannes.⁴⁹

In particolare il suo interesse è rivolto a *Haizi wang* 孩子王 (Il re dei bambini, Chen Kaige, 1987), *Qi wang* 棋王 (*King of chess* / Il re degli scacchi, Teng Wenji 滕文骥, 1988) e *Furongzhen* 芙蓉镇 (*Hibiscus town* / Il borgo dell'ibisco, Xie Jin, 1986). Quest'ultimo è un rappresentativo *scar drama*, vivamente consigliato da Marco Müller in quanto primo film cinese a mettere apertamente in discussione le campagne politiche dal 1956, ripercorrendole con dei flashback e dimostrando che i traumi contemporanei, tanto profondi da essere insanabili, non sono altro che un'eredità del passato.⁵⁰

Furongzhen, essendo già stato inviato al festival di Karlovy Vary, non può partecipare a Venezia. L'alternativa suggerita dai cinesi è *Taiyang Yu* 太阳雨 (*Thin rain* / La pioggia con il sole, Zhang Zeming 张泽鸣, 1988); alla fine, però, *Qiwang* è l'unico lungometraggio ad essere effettivamente mandato a Venezia. Biraghi si accerta che i cinesi inviino entro la metà di luglio la lista dei dialoghi o perlomeno una copia sottotitolata in un'altra lingua, chiarendo che il Festival è disposto ad offrire delle deroghe data l'importanza della presenza cinese alla manifestazione. Il direttore della Mostra chiede inoltre a Carlo Arduini dell'ambasciata italiana, di facilitare l'acquisizione del visto d'ingresso in Italia per il regista Teng Wenji, l'attore Xie Yuen e per Li Yijun e Li Yongquan, funzionari del Ministero del Film, della Radio e della Televisione (una nuova branca del Ministero della Cultura preposta a rafforzare il controllo e la supervisione sulla produzione cinematografica).

亲爱地朋友们，

热烈欢迎您们来参加第 45 节威尼斯影展。我们给您们定了 HUNGARIA（地址：Gran Viale - Lido；电话 5261212）。影展负责您们房间与早点（Bed and breakfast）自今天 8 月 30 日起至 9 月 10 日。

⁴⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4372, "Fascicoli dei Paesi - Cina".

⁵⁰ M. Müller, E. Pollacchi (a cura di), *Ombre elettriche. Cento anni di cinema cinese 1905-2005*, La Biennale di Venezia – Electa, Venezia 2005, p.121.

请您们明天早上 9 点 30 分到影展《电影工作者》局 (“Professionals” Office) 办公室来 (地址: Palazzo del cinema, 1/F, —影展饭二楼)。我们亚洲地区负责人 Marco Müller (中文名: 马尔科; 他住 Hotel des Bains; 电话 765921) 也到办公室来欢迎您们。祝您们在第 45 节威尼斯影展期间工作成功。

威尼斯影展主席

G. 皮啦机

(G. Biraghi)⁵¹

In seguito alla proiezione a Venezia il film viene invitato anche a Trieste nell’ambito di una rassegna dedicata al cinema cinese e organizzata dal Dipartimento di Scienze Politiche dell’Università degli Studi di Trieste con il patrocinio del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, a riprova della sempre maggiore considerazione che la cinematografia cinese si sta guadagnando sul piano internazionale.

Le altre proposte di film sinofoni pervenute quell’anno, *The secret art of Kung-fu* (Hsu Ching-liang) e *Leisheren* 雷射人 (*The laser man*, Peter Wang – Wang Zhengfang 王正方, 1988), una coproduzione con la Film Workshop di Tsui Hark, vengono accantonate.

Nello stesso anno *La leggenda del santo bevitore* (Ermanno Olmi, 1988) si aggiudica il Leone d’oro di Venezia e a Berlino risulta vincitore, grazie alle sue atmosfere esotiche e alla sua affascinante fotografia, *Hong Gaoliang* (Sorgo rosso, Zhang Yimou 张艺谋, 1987), lungometraggio tratto da un celebre romanzo di Mo Yan 莫言. Al successo del film contribuisce in parte Wu Tianming, che all’epoca dirige gli stabilimenti cinematografici di Xi’an e che non solo ha prodotto il film, ma ha anche preso sotto la sua ala lo stesso Zhang, insieme a diversi registi debuttanti tra cui Chen Kaige, Huang Jiangxin 黄建新, Teng Wenji e altri esponenti della Quinta generazione⁵² destinati a raggiungere una notorietà internazionale. Ad accomunare questi cineasti è anche una sorta di “esibizionismo culturale”, fatto di paesaggi atemporali, di costumi e tradizioni spesso inventate, di ostentazione del mito non in chiave etnografica ma prettamente cinematografica. Molte delle loro pellicole puntano ad

⁵¹ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4372, “Fascicoli dei Paesi - Cina”.

⁵² Il termine Quinta generazione si riferisce ai primi registi diplomatisi dopo la riapertura dell’Accademia Cinematografica di Pechino nel 1977, che riuscirono a raggiungere la visibilità grazie ad una coincidenza di fattori, vale a dire l’assegnazione di studi periferici in cui potevano avere una maggiore autonomia, una formazione che si basava su film stranieri e classici cinesi degli anni ’30, l’affiorare delle *new waves* di Hong Kong e Taiwan e la predilezione per soggetti ambientati in realtà atemporali, che potevano più facilmente aggirare l’ostacolo della censura.

affascinare lo spettatore alterando la realtà in favore di un immaginario che possa risultare maggiormente accattivante.

L'epocale vittoria di Zhang Yimou a Berlino apre un varco a una nuova considerazione del cinema della Repubblica Popolare in Occidente, fatta di una curiosità, un'attenzione e una risonanza inedite; inoltre, al contrario dei precedenti film della Quinta generazione, ampiamente elogiati all'estero ma che risultavano un fallimento al botteghino nazionale, *Hong Gaoliang* si rivela un successo anche in madrepatria. Questo trionfo non basta però a spegnere le critiche, secondo cui la pellicola è il frutto della maggiore apertura della censura cinematografica e per di più decreta la conclusione dell'esperienza della Quinta generazione come avanguardia.

Il periodo positivo aperto da *Hong Gaoliang* non si protrae a lungo poiché dal 1988 l'industria cinematografica cinese inizia ad accusare seri problemi in seguito alle riforme economiche statali, particolarmente restrittive riguardo i sussidi agli *studios*, che in alcuni si trovavano sull'orlo della bancarotta. Per controbilanciare la situazione sfavorevole le case di produzione ottengono una maggiore flessibilità nella negoziazione dei termini di vendita e nelle percentuali di guadagno, a condizione però di prestare molta più attenzione al mercato e al pubblico.

I giovani registi che sopraggiungono dopo la Quinta generazione, quindi, si trovano in una situazione delicata: da una parte possono contare su un maggiore spazio di autonomia e libertà di movimento, dall'altra sentono comunque pendere sulla propria testa la spada di Damocle della censura⁵³.

I primi dieci anni di riforme generano corruzione, ingiustizie, ma anche un forte anelito ad una maggiore libertà, e sono scossi da proteste intermittenti e talvolta intense, prodromi di ciò che avverrà all'inizio del giugno 1989. La soppressione delle proteste studentesche di piazza Tiananmen rappresenta per molti versi un punto di non ritorno sia sul piano storico-politico (si continuerà a portare avanti il socialismo di mercato) sia sul piano mediatico-rappresentativo (relativo ai paradigmi di raffigurazione del reale). Una diretta conseguenza della crisi di Tiananmen è la diaspora della Quinta generazione, iniziata con l'esilio forzato di

⁵³ W. A. Joseph (a cura di), *China Briefing: The Contradictions of Change*, Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe, 1997, p.144.

Wu Tianming negli Stati Uniti per aver sostenuto il movimento studentesco. Molti degli altri registi si mantengono fedeli alla propria idea di cinema, proseguendo su strade già ampiamente battute e faticando nel ritrovare l'originalità e l'individualità che li aveva contraddistinti inizialmente.

Già dal mese di gennaio 1989 la Mostra del cinema si muove per cercare di ottenere e visionare gli ultimi film dei registi Wu Ziniu 吴子牛, Ling Zifeng, Huang Shuqing 黄蜀芹, Zhang Zi'en 张子恩 e Zhang Yimou, oltre al lungometraggio *Lunhui* 轮回 (Samsara, Huang Jianxin, 1988) approvato dalla censura ma richiesto espressamente anche da altri festival.

Biraghi informa il viceministro Chen Haosu che a prendersi la responsabilità della scelta dei film da presentare a Venezia è Marco Müller, quella primavera in viaggio per la Cina, e prega Chen di riceverlo in modo da permettergli di illustrare le rosee prospettive che si sarebbero aperte alla cinematografia cinese dopo l'eccellente accoglienza critica ricevuta da *Qi wang* l'anno precedente.

Alcuni dei film richiesti da Venezia non sono tuttavia ancora disponibili, gli unici lungometraggi visionabili sono *Huanle yingxiong* 欢乐英雄 (*Joyous heroes* / Eroi gioiosi, Wu Ziniu, 1988), *Lunhui*, *Ren gui qing* 人鬼情 (*Woman - demon - human* / Donna, fantasma, passione, Huang Shuqing, 1987), *Chuntao* 春桃 (*Spring cherries* / Pesco in primavera, Ling Zifeng, 1988), ma di fatto nessuno riesce a prender parte alla competizione.

L'invito al festival viene chiaramente esteso anche all'ultimo film di Xie Jin, *Zuihou de guizu* 最后的贵族 (*The last aristocrats* / Gli ultimi nobili, 1989) girato, guardacaso, proprio a Venezia nel febbraio del 1989. Le riprese del film avvengono per gran parte all'estero, in America ed Europa, la qual cosa è del tutto inusuale per una produzione cinese ed un chiaro segnale di una maggiore internazionalizzazione. Il film, tratto da un racconto del taiwanese Bai Xianyong 白先勇, ritrae Venezia come una città decadente, come un luogo fuori dallo spazio e dal tempo, lontano e fascinioso, legato al passato e alla morte⁵⁴.

Per l'occasione Biraghi scrive a Gastone Favero, segretario generale della Biennale.

⁵⁴ F. Greselin, "Venezia e il Canal Grande nella cultura popolare cinese", in *Oriente ed Occidente sul Canal Grande*, a cura di R. M. Zorzi, Annali di Ca' Foscari, XLVI, 2, 2007, Studio Editoriale Gordini, p. 57.

Caro segretario,

trovandosi a Venezia una troupe della Repubblica Popolare Cinese per girare il primo film di quel Paese all'estero, ed essendo il regista di quella troupe persona importantissima nel quadro della cinematografia di Pechino, stimo opportuno, anche in funzione dell'organizzazione della prossima Mostra, invitare quest'ultimo, signor Xie Jin, e la sua protagonista Pan Hong, ad una cena di lavoro stasera. Assieme ai due ospiti suddetti, verrebbero con noi un interprete ed il dr Marco Müller (che già fu gli anni scorsi mio incaricato per la ricerca di film in Estremo Oriente e che con ogni probabilità lo sarà anche quest'anno).⁵⁵

Con l'avvicinarsi di agosto *Zuihou de guizu* non è ancora stato terminato e per questo viene valutata la possibilità di invitare Xie Jin a Venezia come membro della Giuria; in tal modo se il film fosse stato completato in tempo avrebbe potuto partecipare comunque fuori concorso. A questo proposito Biraghi scrive a Teng Yinxian, direttore dell'Ufficio Cinema.

Je profite de l'occasion pour confirmer mon grand intérêt à avoir cette année un membre chinois au Jury de Venise. Si mon vieux ami Xie Jin sera libre des obligations de son dernier film, c'est sur lui que je voudrais pouvoir compter. Si par contre l'équilibre interne du jury necessitait d'une actrice, ce serait alors m.lle Liu Xiaoqing que j'aurais l'honneur d'inviter.⁵⁶

A rappresentare Hong Kong viene sottoposto alla giuria di preselezione il film *Ren zai Niu Yue* 人在纽约 (*Full moon in New York / Gente a New York*, Stanley Kwan – Guan Jinpeng 关锦鹏, 1989), la storia di tre donne cinesi, una di Hong Kong, una di Taiwan e una dalla Repubblica Popolare, interpretate rispettivamente da Maggie Cheung (Zhang Manyu 张曼玉), Sylvia Chang (Zhang Aijia 张艾嘉) e Siqin Gaowa 斯琴高娃, immigrate di classe media a Manhattan⁵⁷. Ma il film viene rifiutato.

Di gran lunga più fortunato è il lungometraggio presentato da Taiwan, *Beiqing chengshi* 悲情城市 (*Città dolente*, Hou Hsiao-hsien, 1989), che narra per la prima volta i fatti del 28 febbraio 1947, giorno dell'occupazione nazionalista e della soppressione di migliaia di cittadini ostili al nuovo governo, attraverso la storia di una famiglia di quattro fratelli. Dopo

⁵⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4284, "Fascicoli dei Paesi A-L : Cina e Hong Kong".

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

alcune incertezze sulla possibilità o meno di terminarlo in tempo per il festival di Cannes, il film entra ufficialmente in competizione a Venezia: per la prima volta un film taiwanese viene accettato in una delle maggiori rassegne di cinema europee. Non capitava spesso, infatti, che un film di un Paese non riconosciuto ufficialmente come Taiwan venisse accolto ad un festival internazionale, per non rischiare attriti con la Repubblica Popolare. I taiwanesi da un lato rimarcano la loro estraneità alla Repubblica Popolare (il film viene quindi presentato con la bandiera di Taiwan e con la dicitura di “Cinese, Taipei” e non “Cina, Taipei”) e dall’altro mostrano un vivo, scottante ricordo del massacro di Tiananmen nei loro cuori.

I have talked to Marco Müller regarding the screening date of our film. Mr. Hou would like to request that this film be screened on Sept 12, 1989 to coincide with the Hundredth day in Memorial to the Tiananmen massacre, on which there’ll be mourning services all over the world for all Chinese. He said he’ll suggest that to you.⁵⁸

Il film, inatteso e poco pubblicizzato, riesce comunque a conquistare la giuria, compreso Xie Jin, che non nulla ha da obiettare sulla provenienza del lungometraggio. Il Leone d’oro di *Beiqing chengshi* accende ufficialmente i riflettori sul cinema sinofono, ancora poco noto in Italia, preannunciando il successo che avrebbe avuto nel decennio successivo, soprattutto grazie ai numerosi premi vinti da produzioni orientali alla Mostra del cinema.

⁵⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4321, “Fascicoli dei Paesi M-Z : Taiwan”.

CAPITOLO SECONDO: DAGLI ANNI NOVANTA AD OGGI

2.1 I primi anni Novanta: premesse

All'inizio degli anni Novanta, la situazione cinematografica cinese si presenta piuttosto complessa. La dimostrazione di forza del governo in risposta alla crisi di Tiananmen chiarisce a tutti che sulla strada delle riforme non c'è spazio per alcuna inversione di marcia, poiché il potere si trova ancora saldamente nelle mani del governo centrale. Per riaffermare la propria autorità lo Stato investe generosamente in film di propaganda e incoraggia le case di produzione private a realizzare opere ideologicamente educative e commercialmente di successo. Si tratta dei cosiddetti *leitmotif film*, pellicole storico-biografiche il cui scopo è celebrare le ricorrenze rivoluzionarie ed educare così i cittadini ad un maggiore patriottismo e nazionalismo. Il finanziamento di questo tipo di film va di pari passo con un inasprimento del controllo censorio verso altre forme artistiche, cosicché molti registi della Quinta generazione si trovano a dover scegliere tra l'adattarsi alle linee guida dello Stato o continuare con la propria idea di cinema rischiando la censura o l'esilio. La scelta di procedere sulla propria strada risulta difficile anche dal lato pratico: il linguaggio cinematografico dei cineasti della Quinta generazione, le loro immagini allegoriche della tradizione, delle emozioni e dei traumi lasciati dalla Rivoluzione culturale difficilmente riescono a tenere il passo con i cambiamenti sociali, economici e culturali della Cina delle riforme. Si trovano infatti costretti a subire la competizione di pellicole di registi più giovani e soprattutto a dover sottostare alle leggi del mercato internazionale¹. Probabilmente l'unico regista che si dimostra abbastanza flessibile e che meglio riesce ad adattarsi ai cambiamenti del mercato è Zhang Yimou, che nel corso degli anni Novanta passa dai drammi sentimentali al cinema-verità, dalle pellicole storiche alle arti marziali.

Mentre la maggior parte dei cineasti della Quinta generazione spostano forzatamente la loro attenzione verso soggetti meno compromettenti, ai margini del sistema degli *studios* si fanno largo registi più giovani che si guadagnano presto l'appellativo di Generazione urbana,

¹ S. H. Lim, J. Ward, *The Chinese cinema book*, Londra, Palgrave Macmillian, 2011, p.119.

per la loro attenzione verso l'ambiente cittadino e le sue dinamiche reazioni alle riforme. Il loro obiettivo è quello di mostrare i cambiamenti in atto nella società cinese; le città, con le loro massicce trasformazioni infrastrutturali, rappresentano lo scenario ideale per raccontare i mutamenti a livello sociale e culturale che avvengono all'ombra dei nuovi edifici. Questo tipo di cinema è mal tollerato dal governo centrale, che spesso pone il proprio veto, come nel caso del bando imposto nel 1994 a sei artisti (tra i quali il regista Zhang Yuan 张元², accusato di favorire la "corruzione spirituale") ai quali viene impedito di affittare l'attrezzatura dagli studi³. Per questo motivo i cineasti della Generazione urbana possono contare solo su metodi di produzione e distribuzione indipendenti (o al limite semi-ufficiali⁴) e sull'appoggio dei festival stranieri, che in alcuni casi possono dare un contributo per la produzione oltre ad offrire un canale privilegiato per la distribuzione in Occidente.

Un'ulteriore spinta alle riforme e all'apertura commerciale avviene nel 1992, con il viaggio al sud di Deng Xiaoping. I suoi argomenti a favore della compatibilità tra socialismo ed economia di mercato hanno notevoli effetti anche dal punto di vista cinematografico; in particolare si assiste ad un calo nel numero delle case di produzione statali e all'istituzione delle prime *joint-ventures* tra studi statali e privati (ufficialmente autorizzati solo nel 1994). La rinnovata spinta verso la produzione (e le coproduzioni) attrae una grande quantità di capitali stranieri, provenienti inizialmente dall'area della *Greater China* e successivamente anche dagli Stati Uniti e dal resto del mondo. La circolazione di capitali contribuisce ad accentuare il carattere transnazionale del cinema cinese (che già da tempo era un'entità tripolare), realizzando la globalizzazione della produzione, del marketing e della fruizione⁵.

In breve il cinema, i capitali e lo Stato raggiungono una sorta di precario equilibrio.

2 Mama 妈妈 (Mamma, 1990), Beijing zazhong 北京杂种 (*Beijing bastards* / Bastardi di Pechino, 1993), *Guangchang* 广场 (*The square* / La piazza, 1994).

³ Deng Xiaoping definisce la "corruzione spirituale" nel corso del Secondo Plenum del 12° Comitato Centrale nell'Ottobre del 1983 come "tutte le ideologie borghesi corrotte e decadenti che diffidano della causa comunista e della leadership del partito" qtd. in Oksenberg, Sullivan and Lambert

M. Shannon, "Power and Trauma in Chinese Film: Experiences of Zhang Yuan and the Sixth Generation", in *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society*, volume 8, number 1, Spring 2003, pp. 156-160 (qui 156), published by the Ohio State University Press

⁴ Y.Zhang, *Chinese National Cinema*, Londra, Routledge, 2004, p. 281.

⁵ S.H. Lu, *Chinese Cinemas and Transnational Film Studies*, in S.H. Lu, *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, p.3.

2.2 Le prime edizioni degli anni Novanta

Nonostante il grande successo di *Beiqing chengshi* all'edizione del 1989, i primi passi del cinema cinese nell'ambito della Mostra di Venezia sono piuttosto incerti, ostacolati come sono dal complesso panorama cinematografico internazionale.

Il 1990 rischia di trascorrere senza alcun rappresentante sinofono nella rosa dei film del Festival. Gli hongkonghesi *High school girls* e *Zaijian Zhongguo* 再见中国 (*China behind / Arrivederci Cina*, Tang Shuxuan, 1974)⁶ non superano la preselezione e la stessa sorte tocca a *Da mofang* 大磨坊 (*Big mill / Grande mulino*, Wu Ziniu, 1990). L'unica pellicola a partecipare al Festival, benché fuori concorso, è *Chuan dao fang zi* 川島芳子 (*Kawashima Yoshiko – the last princess of Manchuria / Kawashima Yoshiko*, Fong Ling-Ching – Fang Lingzheng 方令正, 1989), una produzione hongkonghese sulla vita della principessa mancese Kawashima Yoshiko, spia giapponese durante la Seconda Guerra Mondiale⁷.

L'anno successivo si pongono simili premesse: Marco Müller si era recato in Cina al fine di visionare alcune pellicole da sottoporre alla giuria di preselezione e il direttore Biraghi contatta gli organismi cinematografici cinesi pregandoli di dare la loro collaborazione. In particolare chiede di poter assistere alla proiezione di *Shanghai jiaqi* 上海假期 (*My american grandson / Vacanza a Shanghai*, Ann Hui, 1991), *Maiqi Mankedun* 买起曼克顿 (*Taking manhattan / Acquistare Manhattan*, Kirk Wong – Huang Zhiqiang 黄志强, 1992) e *Qiwang* 棋王 (*King of chess / Il re degli scacchi*, Tsui Hark, 1992). Dai cinesi vengono proposti anche *Chujia nü* 出嫁女 (*Girls to be married / Donne da marito*, Wang Jin 王进, 1991), *Hunyin wuyu* 婚姻勿语 (*This thing called love / Matrimonio muto*, Chi-Ngai Lee – Li Zhiyi 李志毅, 1991), *Wuge nüzi he yigen shengzi* 五个女子和一根绳子 (*Five women and a rope / Cinque donne e una corda*, Ye Hongwei 叶鸿伟, 1991)⁸.

Gli hongkonghesi propongono un film per la Settimana Internazionale della Critica, cioè *Fushi lianqu* 浮世恋曲 (*To live / Canzoni d'amore dal mondo dei vivi*, Evans Chan –

⁶ Sulla crisi d'identità degli emigrati cinesi dalla terraferma a Hong Kong durante la rivoluzione culturale. Cfr. X. Zhiwei, Z. Yingjin, *Encyclopedia of Chinese Film*, Londra, Routledge, 1998.

⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 3983: "Elenchi e fascicoli dei film visionati".

⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4003: "Mostra M-Z".

Chen Yaocheng 陈耀成, 1992), un'immaginaria lettera all'attrice e attivista Liv Ullman, in visita alla colonia, scritta da una giovane donna della Hong Kong post-Tiananmen "where political nausea and existential angst have suddenly become inseparable"⁹.

La grande sorpresa di quell'edizione è tuttavia il film di Zhang Yimou 张艺谋, *Dahong denglong gaogao gua* 大红灯笼高高挂 (Lanterne rosse in alto appese / *Lanterne rosse*, 1991), che riesce a conquistare Venezia con le sue ammalianti atmosfere esotiche, guadagnandosi il Leone d'argento per la miglior regia. Il riconoscimento al festival non impedisce alla censura cinese di porre il proprio veto sul film, di cui viene sospesa la distribuzione per alcuni anni, a causa del rifiuto di Zhang di apporre tagli significativi, com'era già avvenuto nel caso del suo film precedente, *Ju Dou* 菊豆 (1990). Il successo del film arriva comunque anche oltreoceano: la primavera successiva *Dahong denglong gaogao gua* viene nominato agli Oscar nella categoria dei film stranieri, ma è sconfitto da *Mediterraneo* (1991) di Gabriele Salvatores.

La notorietà del film contribuisce ad attirare un gran numero d'investitori stranieri in Cina. Nel 1991 solo sei dei film prodotti nella Repubblica Popolare possono contare sull'apporto di capitali stranieri, mentre dall'anno seguente il numero raddoppia e continuerà ad aumentare. Nel 1993 circa 40 film sono interamente o parzialmente sponsorizzati da multinazionali e nel 1995 la cifra ammonta a un quarto della produzione totale¹⁰.

Nonostante i risultati positivi dal punto di vista commerciale, Zhang e i suoi film vengono tacciati di essere troppo critici verso la cultura cinese e di mostrare immagini socialmente e culturalmente negative. Il Film Bureau (Ufficio Cinema, *Dianying ju* 电影局¹¹) accusa il regista di rivelare gli aspetti più oscuri (talvolta inventati) della cultura cinese, al solo scopo di incontrare i gusti del pubblico straniero ed irretirlo con soggetti esotici, oltre a dare l'idea dei cinesi come di un popolo arretrato (a causa del suo interesse per la natura primitiva della condizione umana). Le critiche dell'Ufficio Cinema si inseriscono nell'ambito della campagna politica contro la "corruzione spirituale", lanciata dal governo centrale al fine di impedire all'influenza occidentale e all'ideologia capitalista di mettere radici nell'arte e nella letteratura autoctone. Solo film con temi politico-morali trovano l'appoggio del governo,

⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 4005: "Mostra G-L".

¹⁰ Y. Zhang, *Chinese National Cinema*, Londra, Routledge, 2004

¹¹ L'Ufficio Cinema è l'organo esecutivo statale che amministra l'attività cinematografica ed emette regolamenti in materia. Attualmente è uno dei dipartimenti amministrati dall'Ufficio statale per il cinema, la radio e la televisione che risponde direttamente al Consiglio di Stato. Cfr. N. Dai, "La nascita del cinema indipendente: la Sesta generazione", in (a cura di M. Müller e E. Pollacchi) *Ombre Elettriche – Cento anni di cinema cinese*, Milano, Mondadori Electa, 2005, p.157.

di conseguenza molte pellicole come *Ju dou* e *Dahong denglong gaogao gua* vengono proibite in Cina. Nonostante le opposizioni, a volte strenue, incontrate sia nella fase di produzione sia in quella di distribuzione, questi film hanno permesso a Zhang Yimou di far sentire con forza la propria voce in campo cinematografico e di ricevere svariati riconoscimenti presso festival internazionali.

Nel 1992 il regista Gillo Pontecorvo viene nominato Curatore della Mostra del cinema. La sua idea è quella di riportare al Lido le star e i grandi registi e di fare della città la capitale degli autori cinematografici, in modo da conciliare l'aspetto commerciale con quello artistico e collocare nuovamente la Mostra al centro del panorama internazionale. A questo scopo crea a Venezia le Assise degli autori, l'UMAC (Unione Mondiale degli Autori Cinematografici), il Segretariato Permanente degli Autori, l'iniziativa CinemAvvenire per avvicinare gli studenti al cinema, oltre alla nuova sezione Finestra sulle immagini, che presenta tutto ciò che di inedito e insolito ha da offrire la produzione cinematografica mondiale. Sotto la direzione di Pontecorvo il cinema orientale inizia concretamente ad affermarsi come potenza sul mercato internazionale, facendo incetta di riconoscimenti al festival.

Il 1992 vede la partecipazione al festival di Venezia di ben tre film cinesi: *Hua pi zhi yinyang fawang* 画皮之阴阳法王 (*Painted skin* / La maschera del re Ying Yang, King Hu, 1992) partecipa nella sezione Finestra sulle immagini, *Xuese qingchen* 血色清晨 (*Bloody morning* / Alba rosso sangue, Li Shaohong 李少红, 1990¹²) in Notti veneziane e il film *Qiu Ju da guansi* 秋菊打官司 (*Qiu Ju va in tribunale* / *La storia di Qiu Ju*, Zhang Yimou, 1992) in competizione. Il film di Zhang quell'anno riesce ad aggiudicarsi l'ambito Leone d'oro come miglior film e a Gong Li 巩俐 viene consegnata la Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile.

“XLIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

IL VERDETTO DELLA GIURIA

La Giuria della XLIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia, presieduta da Dennis Hopper e Jiri Menzel composta da Gianni Amelio, Anne

¹² *Xuese qingchen* era stato accantonato un paio d'anni prima di poter ricevere l'approvazione dell'Ufficio Cinema, probabilmente per la sua rappresentazione della violenza nella Cina rurale contemporanea. Y. Zhang, *Chinese National Cinema*, Londra, Routledge, 2004

Brochet, Neil Jordan, Hanif Kureishi, Ennio Morricone, Michael Ritchie, Jacques Siclier, Fernando Solanas e Sheila Whitaker

ha deciso all'unanimità di limitare il numero dei riconoscimenti, non assegnando le Oselle d'oro a sua disposizione, dal momento che isolare singoli contributi tecnici, pur nella loro eccellenza, diminuirebbe il significato dei film intesi come combinazione di molti elementi creativi;

ha così attribuito i premi:

Medaglia d'oro della Presidenza del Senato “per il film che più degli altri sottolinea il progresso civile e la solidarietà umana” al film *Guelwaar* di Ousmane Sembene

Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile a Gong Li per il film *Qiu Ju da guansi* di Zhang Yimou

Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile a Jack Lemmon per il film *Glengarry Glen Ross* di James Foley

Leone d'argento al film *Un Coeur en Hiver* di Calude Sautet

Leone d'argento al film *Jamon Jamon* di Juan José Bigas Luna

Leone d'argento al film *Hotel de Lux* di Dan Pita

Premio Speciale della Giuria al film *Morte di un Matematico Napoletano* di Mario Martone

Leone d'oro al film *Qiu Ju da guansi* di Zhang Yimou¹³”

Con *Qiu Ju da guansi* Zhang si allontana dai film precedenti, scegliendo un'ambientazione contemporanea e focalizzandosi su un personaggio singolo. Nelle riprese si avvale di telecamere nascoste per creare un “realismo documentario”, una sorta di cinema-verità, raccontando del viaggio di una donna nei meandri della burocrazia al fine di ottenere giustizia per il torto subito dal marito da parte del capo villaggio.

Il 1992 è anche l'anno del viaggio al sud di Deng e delle riforme in ambito cinematografico. Alla luce della nuova possibile interazione tra economia di mercato e socialismo, lo Stato ora spinge per gli investimenti e preme per una maggiore concorrenza tra distributori, subdistributori e case di produzione, nel tentativo di demolire il monopolio della China Film¹⁴. Viene permesso agli *studios* di negoziare direttamente con i distributori locali

¹³ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 3059: “Elenchi film e registi, corrispondenza, giuria, premi 1992”.

¹⁴ La China Film Corporation (*Zhongguo dianying jituan gongsi* 中国电影集团公司) (CFC) è la maggiore e più influente casa di produzione statale, ha il monopolio sulla produzione e la distribuzione dei film ed è l'unico soggetto ufficiale importatore di film stranieri ed esportatore di film cinesi. Dal 1999 è diventata il conglomerato

sul *profit-sharing* e sulla possibilità di distribuzione multipla, misure simili a quelle portate avanti in altri settori industriali statali. Mentre il dipartimento per la Radio, Film e Televisione mantiene il controllo sulle importazioni di film e target di produzione annuali, gli *studios* individuali cercano di ripiegare su altre strategie come l'apertura a investitori privati, accordi di integrazione orizzontale e di coproduzione internazionale. Questa riforma della produzione cinematografica porta alla luce i problemi degli studi statali: gli enormi costi di gestione, la bassa produttività e la mancanza di creatività in un ambiente ideologicamente autoritario. Nonostante l'attuazione di queste misure i risultati al botteghino restano deludenti, perciò il dipartimento per la Radio, Film e Televisione acconsente all'importazione di dieci *blockbuster* (principalmente americani) l'anno al fine di rivitalizzare il mercato cinematografico cinese¹⁵.

Alla 50ª edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica vengono presentati in concorso due film cinesi: si tratta di *You seng* 诱僧 (*Temptation of a monk / Le tentazioni di un monaco*, Clara Law – Luo Zhuoyao 罗卓瑶, 1993) e *Za zui zi* 杂嘴子 (*Chatterbox / Boccaccia*, Liu Miaomiao 刘苗苗, 1993), uno sguardo sul mondo dei bambini che ottiene la medaglia d'oro del Presidente del Senato¹⁶. Alla sezione Finestra sulle immagini prende parte il cortometraggio *Wo jingguang canlan de tiantan* 我金光灿烂的天坛 (*Il mio splendido Tempio del cielo*, Jule Gilfillan), coproduzione Cina-Stati Uniti¹⁷. Probabilmente l'aspetto più interessante della rassegna del 1993 è la partecipazione di Chen Kaige, reduce dalla recente Palma d'oro a Cannes di *Bawang bieji* 霸王别姬 (*Il re dice addio alla sua concubina / Addio mia concubina*, 1993), come membro della Giuria.

China Film Group Corporation (CFG). Cfr. http://en.wikipedia.org/wiki/China_Film_Group_Corporation (5.9.14).

¹⁵ Y. Zhu, S. Rosen, *Art, Politics and Commerce in Chinese Cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, p.27.

¹⁶ Medaglia conferita per altissimi riconoscimenti a discrezione del Presidente della Camera alta del Parlamento italiano. Una consuetudine - che risale al ruolo fondatore della Mostra rivestito da Giuseppe Volpi di Misurata - ne vede un'assegnazione annuale ad uno dei film premiati alla Mostra del cinema di Venezia. Cfr. <http://it.wikipedia.org/wiki/Medaglia> (5.9.14).

¹⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 5031: "50 Mostra: corrispondenza, ospitalità".

05/08/'93
Mr Chen Kaige
c/o Mr. Shu kei
Creative workshop
HK

Venice, August 5th 1993

Dear Sir,

I should be very glad and greatly honoured to have the pleasure of counting you among the members of the International Jury of the 50th Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, to be held in Venice from Tuesday 31st of August to Saturday 11th of September. Your presence in Venice will be required from August 30th to September 12th. The Jury will see a total of twenty films and it will be composed of nine members.

The Biennale will provide first-class return transport and full-board accomodation in a de-luxe hotel (the Excelsior Hotel at the Lido of Venice) for you and an excorter of your choice.

Please let me know at your earliest convenience whether it is possible for you to accept: your presence in Venice as a Juror would be particularly appreciated.

With my warmest regards,

Gillo Pontecorvo¹⁸

2.3 Tre Cine sulla rotta per Venezia¹⁹

Il 1994 è un anno chiave per il cinema sinofono a Venezia, in quanto alla 51^a edizione della Mostra del cinema sono presenti per la prima volta in concorso tre film appartenenti ai tre diversi poli del cinema cinese: Taiwan, Repubblica Popolare e Hong Kong. Si tratta rispettivamente di *Aiqing wansui* 爱情万岁 (Lunga vita all'amore / *Vive l'amour*, Tsai Ming-liang – Cai Mingliang 蔡明亮, 1994), *Yangguang canlan de rizi* 阳光灿烂的日子 (Giorni di sole splendente / *Giorni di sole cocente*, Jiang Wen 姜文, 1994) dal romanzo di Wang Shuo 王朔 e *Dung che sai duk* 东邪西毒 (Dongxie xidu / Minaccia dell'est, Veleno dell'ovest / *Ashes of time*, Wong Kar-wai - Wang Jiawei 王家卫, 1994), ultimo titolo ad entrare in competizione.

Un Diciannovesimo titolo è stato aggiunto alla lista dei film in concorso alla 51^a Mostra Internazionale di Arte Cinematografica. Si tratta di Dongxie Xidu (traduzione letterale: "minacce ad est, veleno a ovest"; titolo internazionale: *time and ashes*), prodotto a Hong Kong, diretto da Wong Kar-Wai e interpretato da Leslie Cheung, Tony Leung Kar-Fai (L'amante), Maggie Cheung, Brigitte Lam, Carina Lau e Tony Leung Chiu-wai.

¹⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 5031: "50 Mostra: corrispondenza, ospitalità".

¹⁹ S. Masi, *Tre Cine sulla rotta per Venezia – Conversazione con Marco Müller* in ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 5001: "Notizie film, varie, comunicati stampa".

Per la prima volta ad un festival internazionale partecipano contemporaneamente in concorso film di Taiwan, Hong Kong e Repubblica Popolare Cinese²⁰.

L'opera di Wong Kar-wai si inserisce nel contesto della seconda *New wave* hongkonghese, quel movimento formato da registi che avevano studiato all'estero e lavorato nella televisione e che contribuisce alla rinascita del cinema d'autore dalla metà degli anni Ottanta. Lo spartiacque che separa il loro esordio alla regia da quello dei loro predecessori è la firma dell'accordo tra Cina popolare e Gran Bretagna (1984) per il ritorno del protettorato britannico alla madrepatria, previsto il primo luglio 1997. Per i registi della seconda *New wave* il tema del tempo e dell'identità diventa un vero e proprio filo rosso che accomuna le pellicole hongkonghesi degli anni Novanta, da Stanley Kwan a Clara Law, e in particolar modo quelle di Wong che, con le sue immagini allegoriche, lascia trasparire sullo schermo l'inquietudine dell'attesa della riunificazione. Gli stessi eroi di *Dung che sai duk*, che si muovono in un contesto atemporale privo di coordinate spaziali, vendono il proprio talento nelle arti marziali come dei mercenari, incarnando una sorta di rappresentazione della degenerazione morale dell'Hong Kong pre-*handover*, dove contano soltanto il denaro e l'istinto di conservazione.

Anche a Taiwan in quel periodo soffia un vento di cambiamento. Dopo la fine della legge marziale e della repressione culturale nel 1987, Formosa conosce un sorprendente sviluppo economico che la porta a diventare in breve tempo una delle quattro tigri asiatiche. Il considerevole miglioramento delle condizioni di vita nasconde però forti problemi a livello sociale, che si esprimono nell'alienazione e nello spaesamento dei suoi cittadini di fronte al nuovo spazio urbano, una condizione che Meiling Wu definisce come "postsadness"²¹. In questo contesto, Tsai Ming-liang raccoglie l'eredità di Hou Hsiao-hsien e del Nuovo Cinema taiwanese, ma abbandona i temi nativisti e l'approccio storico-nostalgico, spinto dalla necessità di rappresentare la solitudine e l'incapacità di comunicare dei singoli individui alle prese con le contraddizioni della società urbana contemporanea. Il regista porta a Venezia la storia di tre personaggi (un'agente immobiliare, un venditore di loculi e un ambulante) che si trovano inconsapevolmente a condividere un appartamento sfitto di Taipei, partecipi eppure ai margini di una città sterile che diventa quasi essa stessa personaggio.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Meiling Wu, *Postsadness Taiwan New Cinema*, in S.H. Lu, *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, University of Hawaii Press, 2004

Per quanto riguarda *Yangguang canlan de rizi*, Jiang Wen (già protagonista di *Hong Gaoliang*) riporta sullo schermo il passato maoista, attenuando i toni della critica alle violenze perpetrate durante la Rivoluzione Culturale. Jiang si allontana dalla produzione cinematografica *mainstream*, rappresentando una realtà soggettiva e raccontando le vicende attraverso gli occhi di un adolescente pechinese, più interessato all'amore per una ragazza che al pensiero di Mao; la storia e la politica si trovano così ad essere subordinate all'idealismo adolescenziale. Il tema della gioventù, il paesaggio urbano e il suo frequente uso di soggettive fanno di Jiang Wen un regista a cavallo tra le due generazioni.

Con questi film si manifesta una tendenza che avrà un'importanza sempre maggiore nel corso degli anni Novanta: a causa del processo di globalizzazione della produzione, della distribuzione e del consumo, il cinema cinese assume via via una connotazione transnazionale, non esclusivamente circoscritta a relazioni tripolari tra Cina popolare, Hong Kong e Taiwan o a coproduzioni con partner dell'area della *Greater China*, aprendosi anche ad accordi con aziende d'oltreoceano e a contributi tecnici internazionali, come nel caso del direttore della fotografia di *Dung che sai duk*, Christopher Doyle. Film come *Dahong denglong gaogao gua* e *Bawang bieji* erano finanziati da capitali stranieri, realizzati da una manodopera cinese, distribuiti a livello mondiale per spettatori internazionali. Per facilitare una ricezione a livello globale si rendono tuttavia necessari cambiamenti tematici e stilistici tali da poter incontrare il gusto di un pubblico più variegato. Questo fatto costringe molti registi della Quinta generazione ad abbandonare gli elementi d'innovazione in favore di un più ampio successo commerciale. Spesso avvalersi di una produzione internazionale significa anche avere un mezzo per poter aggirare la censura, *escamotage* che permette a molti nuovi autori di far conoscere all'estero i propri lavori.

Dal punto di vista della produzione il film di Tsai Ming-liang costituisce un'eccezione a questo *trend*, dal momento che è l'unico dei tre lungometraggi cinesi presentati a Venezia a non avvalersi di capitali provenienti da partner stranieri ma solo di finanziamenti della casa cinematografica di Stato. Questa circostanza è resa possibile grazie al successo ottenuto all'estero da alcuni film prodotti *ad hoc* per i mercati internazionali, i cui profitti hanno permesso alla Central Motion Picture Corporation d'investire in nuovi progetti autoriali.

Ciascuno dei tre film rappresenta in qualche modo il retaggio della generazione autoriale che l'ha preceduto: la Quinta generazione, il Nuovo cinema di Taiwan e la *Nouvelle*

vague hongkonghese. A Venezia 51 si vengono così ad intrecciare le traiettorie delle diverse storie cinematografiche cinesi.

Non senza svariate polemiche nei confronti della giuria presieduta da David Lynch²², il Leone d'oro viene assegnato ad *ex aequo* a *Aiqing wansui* e al macedone *Pred doždot* (*Prima della pioggia*, Milcho Manchevski, 1994), come pure il premio FIPRESCI

La giuria della Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (FIPRESCI) composta da Dan Fainaru (presidente), Tereza Brdeckova, Callisto Cosulich, Ninos Feneck Mikelides, Jerzy Plazewski, Esteve Rimbau e Guglielmo Volonterio, ha assegnato il premio *ex aequo* a:

Before the rain di Milcho Manchevski e *Aiqing wansui* di Tsai ming liang, per la struttura ellittica del racconto e l'appassionata partecipazione ai complessi problemi dell'attuale situazione mondiale.²³

I film delle altre due Cine ottengono comunque dei riconoscimenti: Xia Yu 夏雨 riceve la Coppa Volpi come miglior attore per *Yangguang canlan de rizi* e l'Osella per la miglior fotografia va a Christopher Doyle per *Dung che sai duk*.

Il 1995 non vede la partecipazione di alcun film cinese alla Mostra internazionale d'arte cinematografica, ma non si può dire che la Cina non sia rappresentata; infatti il film vincitore dell'edizione, *Xích lô* (*Cyclo / Risciò*, 1995) del franco-vietnamita Tran Ahn Hung, sulla vita di un giovane guidatore di risciò di Ho Chi Minh, annovera nel suo cast l'attore hongkonghese Tony Leung Chiu Wai (Liang Chaowei 梁朝伟), già visto a Venezia in *Beiqing chengshi* e *Dung che sai duk*.

Dopo l'assenza del cinema sinofono l'anno precedente, nel 1996 vengono presentati a Venezia due titoli, anche se nessuno proveniente dalla Repubblica popolare. Il primo è l'hongkonghese *Nansheng nüxiang* 男生女相 (*Yang+ying: gender in chinese cinema / Uomini dalle sembianze femminili*, Stanley Kwan, 1996), un saggio cinematografico

²² Cfr. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/09/13/un-palmares-in-stile-cencelli.html?ref=search> (9.9.14).

²³ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2219: "Premi, corrispondenza, programmi, corti, comunicati".

sull'identità sessuale nel cinema cinese attraverso spunti filmici e riflessioni del regista, che prende parte alla sezione Finestra sulle immagini. Il secondo è il taiwanese *Tai ping tianguo* 太平天国 (*Buddha bless America / Il regno Taiping*, 1996) di Wu Nien-jen, membro del movimento del Nuovo cinema, che porta sullo schermo una pellicola dal sapore ancora nativista, uno spaccato di vita in un villaggio di contadini alle prese con diversi "colonizzatori" (dapprima i soldati nazionalisti del Guomindang e poi l'esercito statunitense) e che prende parte alla competizione.

2.4 Passaggi di testimone

Il 1997 è un anno di svolta per la storia cinese: dal primo luglio Hong Kong torna alla madrepatria come SAR (Special Administrative Region), status che permette al protettorato britannico di beneficiare di una legge speciale e di una seppur parziale autonomia (garantita almeno fino al 2046). Nonostante non si ripropongano le violenze di Tiananmen e si mantengano inalterate le libertà civili, l'industria cinematografica subisce un tracollo, i cui prodromi erano manifesti in verità già da qualche anno. Molti talenti di Hong Kong erano fuggiti a Hollywood (primo tra tutti John Woo – Wu Yusen 吴宇森) e la produzione di film si era dimezzata, complice l'enorme successo delle pellicole americane (nel 1997 gli incassi dei film stranieri oltrepassano quelli dei film nazionali). Per cercare di riaccaparrarsi una fetta del mercato globale, il cinema di Hong Kong ripiega sugli effetti speciali e su film ad alto budget, rischiando di perdere gli elementi di originalità della propria cinematografia. Di conseguenza molti autori, come i già citati Wong Kar Wai, Ann Hui, Stanley Kwan, cercano l'appoggio di capitali stranieri per trovare un canale di distribuzione perlomeno nei festival cinematografici occidentali.

Prima dell'*handover* i film hongkongesi venivano considerati dalla Repubblica Popolare come film stranieri e perciò dovevano rientrare nel novero dei 20 film che potevano essere importati e distribuiti in Cina. Dopo il 1997, e in particolare con la firma del CEPA (Closer Economic Partnership Agreement), le coproduzioni tra Cina e Hong Kong non vengono più considerate opere straniere e pertanto possono venire distribuite liberamente nella Repubblica Popolare. Le coproduzioni però devono comunque sottostare a regole ferree, come la presenza di una certa percentuale di manodopera cinese e di un determinato numero di scene girate in

Cina, oltre ad essere soggette ai consueti problemi legati alla censura politica e morale (definiti dalla lista di divieti emanata nel 2008 dall'Amministrazione Statale Cinese per Radio, Cinema e Televisione)²⁴.

Con il 1996 si chiude anche l'epoca di Gillo Pontecorvo e la direzione della Mostra passa a Felice Laudadio, ideatore e direttore di Europa Cinema e suggerito dallo stesso Pontecorvo. Laudadio cerca di puntare sul cinema d'autore, dal momento che i festeggiamenti per il 50° anniversario del festival di Cannes avrebbero di certo attirato le grandi star sulla Croisette. Esclude i possibili *ex aequo*, recupera sezioni come Mezzogiorno-mezzanotte e Officina veneziana e introduce la nuova sezione Corto-cortissimo, riservata ai cortometraggi, cercando di puntare più sulla qualità che sulla quantità dei titoli.

Quell'anno la scelta dei film asiatici è in mano a Klaus Eder, critico cinematografico e segretario generale FIPRESCI, in qualità di collaboratore esperto. Eder riferisce che a Taiwan Tsai Ming-liang è alle prese con il suo nuovo film *Dong 洞* (Il buco / *The hole - Il buco*, 1998) pellicola che probabilmente non sarebbe riuscito a completare in tempo per la competizione; consiglia poi la visione di *Guodao fengbi* 国道封闭 (*Wolves cry under the moon* / Autostrada bloccata, Ho Ping 何平, 1997) e del documentario *Cinéma de notre temps* di Olivier Assayas, *Hong Kong through the eyes of Stanley Kwan*, *Hong Kong through the eyes of Ann Hui* e *Wang xiang* 望乡 (*Homesick eyes* / Nostalgia di casa, Hsu Hsiao-ming – Xu Xiaoming 徐小明, 1997). Per quanto concerne la Cina, Eder ritiene che non ci siano dei seri candidati per la competizione e propone alcuni titoli in post-produzione: si tratta di *Shengming ru ge* 生命如歌 (*Life is like a song* / La vita è una canzone, Xia Gang 夏钢, 1997), *Hei yanjing* 黑眼睛 (*Black eyes* / Occhi neri, Chen Guoxing 陈国星, 1997), *Jiachou* 家丑 (*Family scandal* / Scandalo familiare, Liu Miaomiao, 1994), *Yuenan lai de guniang* 越南来的姑娘 (*So close to paradise* / La ragazza del Vietnam, Wang Xiaoshuai 王小帅, 1998), pellicola non approvata dal Film Bureau. Per la Settimana della Critica propone *Chengshi aiqing* 城市爱情 (*Urban love affair* / Amore urbano, Ah Nien 阿年, 1997), *Zhangda chengren* 长大成人 (*The making of steel* / Diventare adulti, Lu Xuechang 路学长, 1997) vicenda di un giovane operaio che diventa un *rocker*.

²⁴ M. Dalla Gassa, D. Tomasi, *Il cinema dell'Estremo Oriente, Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta ad oggi*, Torino, UTET, 2010, p. 334.

Per quanto riguarda i possibili film di Hong Kong, Eder scrive a Laudadio informandolo che Ann Hui è in procinto di ultimare un nuovo film dal titolo provvisorio *Eilan Chang's noel*, mentre la *Jiahe yule youxian gongsi* 嘉禾娱乐有限公司 (Golden Harvest) propone il film *Yige zitou de dansheng* 一个字头的诞生 (*Too many ways to be no.1* / Un carattere di nascita, Wai Ka Fai – Wei Jiahui 韦家辉, 1997), specificando

by the way, after China's takeover on July 1st, film can still be negotiated directly with the Hong Kong based companies; Beijing authorities need not to be involved (let's say, for the moment). This is the result of a conversation I had in Beijing with Mr. Luoan Guozhi, deputy director of external affairs of Film Bureau²⁵.

In quel periodo far partecipare i film cinesi ai festival non è affatto facile. Per l'esportazione dei film si può trattare solo direttamente con gli *studios* o con le case di produzione. Per essere presentate ai festival internazionali le pellicole devono comunque avere l'approvazione del Film Bureau e sottostare alle sue regole: nel caso in cui un film taiwanese sia presente a un festival internazionale deve portare la dicitura "Taiwan, Cina" (regola accettata fino ad allora da tutte le rassegne cinematografiche e tollerata anche da Taiwan), inoltre il festival non è autorizzato a mostrare nessun film "illegale" (*feifa* 非法) cioè non (o non ancora) approvato dall'Ufficio cinema; nel caso in cui venisse proiettata una pellicola non autorizzata, la mancata autorizzazione verrebbe estesa anche a eventuali film "ufficiali". Queste norme interessano nell'immediato il festival di Cannes, che aveva invitato sia il film "illegale" (e di coproduzione francese) *Donggong xigong* 东宫西宫 (*East palace, west palace* / Palazzo dell'est, palazzo dell'ovest, Zhang Yuan, 1996) nella sezione *Un Certain Regard*, che il film "ufficiale" di Zhang Yimou, *You hua haohao shuo* 有话好好说 (*Parliamone con calma* / *Keep cool*, 1996). Queste restrizioni vengono poste dall'Ufficio Cinema per limitare le possibilità dei cineasti indipendenti di operare al di fuori del circuito ufficiale, a seguito delle proteste degli studi statali, che percepiscono questi registi come una minaccia di concorrenza e una perdita di risorse economiche, dal momento che gli autori indipendenti non necessitano di alcun certificato che li leghi ad una struttura statale, né sono sottoposti (almeno inizialmente) ad alcuna limitazione o restrizione governativa²⁶. *Donggong*

²⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2797: "Venezia 97: A-C".

²⁶ N. Dai, "La nascita del cinema indipendente: la Sesta generazione", in (a cura di M. Müller e E. Pollacchi) *Ombre Elettriche – Cento anni di cinema cinese*, Milano, Mondadori Electa, 2005, p.146.

xigong è quindi destinato a non ricevere l'approvazione statale, sia per il suo status di film indipendente, sia per i suoi contenuti "corrotti". Quando il lungometraggio viene invitato fuori concorso a Cannes le autorità cinesi cercano di bloccarne la partecipazione minacciando che, se *Donggong xigong* fosse stato presente, il Film Bureau avrebbe impedito la presenza della sua prima scelta, ovvero *You hua haohao shuo*. Cannes però ha già annunciato l'adesione del film di Zhang Yuan e non può quindi ritirarlo. Per tutta risposta il governo centrale fa confiscare il passaporto di Zhang Yuan, in modo da precludergli la possibilità di presenziare al festival. In risposta gli organizzatori mettono al suo posto una sedia vuota²⁷.

Nonostante tutto, questo fatto dà la possibilità a Felice Laudadio d'invitare *You hua haohao shuo* al festival veneziano.

On the occasion of the forthcoming 54th Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, which will be held at the Lido of Venice from August 27th till September 6th. I would be extremely glad if you could come at the Mostra as representative of the film YOU HUA HAO HAO SHUO (Keep cool) which will be presented in the competition section. Your presence at the festival would be most welcome.²⁸

E la risposta affermativa di Zhang Yimou non tarda ad arrivare:

June 17, 1997

Dear Mr. FELICE LAUDADIO:

I hope that this letter finds you the best of health and spirits.

I always remember the time when we had lunch together. I have finished my work for the Opera of "Turandot" and I am in Beijing now.

I feel excited when I heard that my new film of KEEP CALM is allowed to present during the Film Festival and be involved in the competition. I confirm officially that I will attend during the Film Festival. Meanwhile, I have some friends (the main actors and actress and some of the workers in KEEP CALM) want to accompany me to the Film Festival.²⁹

²⁷ S. H. Lim, *Celluloid Comrades. Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. University of Hawaii Press, 2006, p. 32.

²⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2798: "Venezia 97: A-C".

²⁹ Nel 1997 Zhang Yimou ha curato la regia della *Turandot* di Puccini diretta da Zubin Mehta e messa in scena a Firenze e nella Città Proibita. ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2798: "Venezia 97: A-C".

Il film di Zhang Yimou viene quindi presentato in concorso a Venezia: si tratta di una commedia urbana poco edificante, i cui protagonisti sono bulli di quartiere, mafiosi e prostitute, personaggi ben lontani dall'essere cittadini esemplari. Per questo motivo per poter distribuire il film in Cina il regista scende a patti con l'autorità apportando svariati tagli e modificando il finale, rendendo così la pellicola in linea con i dettami della censura. Insieme a *You hua haohao shuo* partecipa in concorso anche *Zhongguo hezi* 中国盒子 (Scatole cinesi / *Chinese box*, 1997) storia d'amore tra un giornalista inglese e un'ex prostituta cinese, del regista sino-americano Wayne Wang (Wang Ying 王颖), il quale cattura il fermento che permea la città alla vigilia dell'*handover*, girando le ultime sequenze proprio a cavallo tra il 30 giugno e il 1° luglio 1997.

Nella sezione Officina veneziana partecipano due capitoli di una serie prodotta a Taiwan dal titolo *Personal Memoir of Hong Kong*, che raccontano gli ultimi quarant'anni di Hong Kong come protettorato britannico: *Qu ri ku duo* 去日苦多 (*As time goes by* / Gli amari giorni passati, Ann Hui, 1997) e *Nian ni ruxi* 念你如昔 (*Still love you after all this* / Mi manchi come in passato, Stanley Kwan, 1997)

July 15th, 1997

PERSONAL MEMOIR OF HONG KONG by Stanley Kwan and Ann Hui
Section Officina veneziana (Venice workshop)

Dear Madam,

I am extremely glad to confirm that the above film will be screened during the 54th Mostra IAC, to be held in Venice from August 27th to September 6th, in the section *Officina veneziana*.

I should like to remind you that your participation at the Mostra will be confirmed (art. 18 of the Regulations) by filling in and signing the enclosed entry-form, to be sent back as soon as possible to my Office in Venice by fax and/or by mail.

I SHOULD ALSO LIKE YOU TO KEEP THIS INFORMATION STRICTLY CONFIDENTIAL AND NOT TO MAKE IT PUBLIC UNTIL OUR PRESS CONFERENCE ON JULY 18TH.

Thank you in advance for your cooperation and for contributing to the success of this 54th edition of the Mostra with your participation. My offices are at your disposal for any further information.

Looking forward to meeting you personally in Venice, I should like to extend my best regards to you.

Felice Laudadio
Director³⁰

Altro titolo a partecipare ad Officina è *HHH – Portrait de Hou Hsiao Hsien* (HHH – Ritratto di Hou Hsiao-hsien, 1997), girato da Olivier Assayas per la serie francese *Cinéma de notre temps*, diretta da Janine Bazin e André S. Labarthe. Assayas era stato il primo occidentale a scrivere di Hou Hsiao-hsien (sui *Cahiers du cinéma*) nel 1984 e aveva contribuito al suo successo internazionale raccomandando il suo film *Fenggui lai de ren* 风柜来的人 (*The boys from Fengkuei / I ragazzi di Fenggui*, 1983) al festival di Nantes, dove aveva vinto il *Grand prix* nel 1985³¹.

Nonostante la nutrita rappresentanza di film sinofoni il Leone d'oro della 54^a edizione della Mostra va al film di Takeshi Kitano *Hana bi* はなび (Fuochi d'artificio / *Hana-bi – Fiori di fuoco*, 1997) che porta il Giappone nuovamente alla vittoria dopo Iroshi Inagaki e Akira Kurosawa negli anni Cinquanta.

La recrudescenza del controllo censorio provocata dalla partecipazione di Zhang Yuan a Cannes si ripercuote anche su Zhang Yimou, come scrive a Felice Laudadio dopo il suo ritorno in patria

30/09/1997

I have safely come back to Beijing. I meet some trouble by the reason that China Film Bureau consider I attend your festival and *Keep cool* participates in the competition section without permission. The officials asks me to write a self-check letter, and intimidate that I might never shoot film afterwards. Anyway I will settle this trouble very soon.

11/11/1997

Many thanks for your kind concerns to me and *Keep cool*. Since *Keep cool* has been released in the big cities in China Mainland, for example Beijing, Shanghai, Guangzhou etc. Chinese audiences like it very much. It has already created the record of the box-office value in Beijing, even superior compared with the commercial films imported from America. It's also a very popular film in other areas. It will probably create the record of the box office value in all films in 1997.

³⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2849: "Fascicoli film Officina veneziana".

³¹ *Ibidem*.

For myself China Bureau still insists me to write a self-check letter for the reason that I attend Your Film Festival without permission. It let Guanxi Film Studio to inform me that if I don't obey their order, I many not have the chance to shoot films afterwards. I personally plan to delay this kind of troublesome affair, anyway, I don't want to write this letter. This is the circumstances concerning me and *Keep cool*.³²

Nel corso della 55^a edizione della Mostra di Venezia il cinema cinese prende parte solamente alla sezione Prospettive. A rappresentare la Repubblica Popolare c'è *Taiyang niao* 太阳鸟 (*Sunbird* / L'uccello del sole, 1998) di Wang Xueqi 王学圻, co-diretto e interpretato dalla ballerina folk Yang Liping 杨丽萍 che aveva già vinto il Gran premio speciale della giuria al festival di Montreal³³. Per Taiwan c'è *Chaoji gongmin* 超级公民 (*Connection by fate* / Super cittadino, Wan Ren, 1998), terzo capitolo della *three citizen trilogy* di Wan Ren, un autore del Nuovo Cinema che usufruendo di fondi statali realizza una trilogia basata su soggetti legati alla disillusione politica e sociale (in questo caso sul tema dell'elaborazione del lutto)³⁴. Wan Ren era stato tra i pochi registi in grado di farsi finanziare dei nuovi progetti.

Negli anni Novanta l'industria cinematografica taiwanese conosce una profonda crisi: i film nazionali non superano mai il 10% di quelli distribuiti annualmente, sia per ragioni tecnologiche (diffusione della pirateria audiovisiva, della TV via cavo...) che politiche, legate soprattutto all'influenza esercitata dalla Cina popolare nell'area della *Greater China* dopo il ritorno di Hong Kong. A peggiorare la situazione la Central Motion Picture Corporation si limita ad investire in film hongkonghesi e cinesi senza coinvolgere maestranze taiwanesi, mentre le case di produzione preferiscono investire in progetti *low budget* o registi già consolidati.

2.5 La rassegna veneziana al volgere del secolo

Dal 1999 al 2001 il responsabile della Mostra è il critico cinematografico Alberto Barbera. L'idea di Barbera è quella di organizzare una Mostra all'insegna della continuità ma anche dell'innovazione, attenta ai nuovi linguaggi artistici, alle tendenze inedite e agli autori

³² ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2850: "Venezia 97: M-Z".

³³ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2778: "Fascicoli dei film della sezione Prospettive".

³⁴ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2779: "Fascicoli dei film della sezione Prospettive".

emergenti, senza trascurare i cineasti già consolidati e le star affermate. La rassegna viene divisa in sei sezioni, ciascuna con la propria identità: Venezia 56, destinata ai film in concorso; Cinema del presente, sezione non competitiva che include le opere innovative e le principali tendenze contemporanee; la vecchia sezione Mezzanotte che viene rinominata Sogni e visioni e presenta film spettacolari destinati al grande pubblico; Nuovi territori, riservata ai film con un formato diverso da quello standard; Corto-cortissimo, competizione di cortometraggi; Settimana Internazionale della Critica, con sette opere prime scelte dal sindacato nazionale critici cinematografici.

La 56^a edizione della Mostra vede il cinema cinese nuovamente protagonista e i due film in concorso portano a casa i due maggiori riconoscimenti: Zhang Yimou vince il Leone d'oro con il film *Yige dou buneng shao* 一个都不能少 (*Non uno di meno*, 1998) e Zhang Yuan vince il Leone d'argento per la miglior regia con il film *Guonian huijia* 过年回家 (A casa per Capodanno / *Diciassette anni*, 1999). Nello stesso anno l'attrice hongkonghese Maggie Cheung (già vista a Venezia in *Dung che sai duk* e *Zhongguo hezi*) era invitata al Lido come membro della giuria, presieduta da Emir Kusturica.

Il film di Zhang Yimou, tratto dal racconto *Tianshang youge taiyang* 天上有个太阳 (*A sun in the sky* / Un sole nel cielo) di Shi Xiangsheng 施祥生, narra la storia di una ragazzina, assunta come supplente in una scuola elementare di un villaggio rurale, alla quale viene raccomandato di far in modo che nessuno dei suoi studenti abbandoni gli studi; quando uno dei bambini va a cercare lavoro in un centro urbano lei decide di andare a recuperarlo, rischiando di venire fagocitata dalla grande città. Tra i film di Zhang Yimou *Yige dou buneng shao* è quello che più si avvicina a *Qiu Ju da guansi* per l'ambientazione nelle zone rurali settentrionali, le protagoniste testarde e determinate ma soprattutto per l'estetica del realismo documentaristico. Per *Yige dou bu neng shao*, Zhang si spinge a scegliere tutti attori non professionisti e mantiene i loro veri nomi per quelli dei personaggi. Inizialmente l'idea del regista è di presentare la pellicola a Cannes, ma secondo Gilles Jacob (direttore del festival) il film, nonostante indubbi meriti artistici, è da considerarsi un mero veicolo di propaganda governativa. Zhang, dopo aver ritirato il film dal festival, scrive a Jacob una lettera in cui critica la percezione ingenua e distorta che hanno molti spettatori occidentali nei confronti dei

film cinesi, considerati semplicemente o filo- o anti-governativi; una logica secondo cui gli uni dovrebbero essere scadenti mentre gli altri, quelli “proibiti”, interessanti³⁵.

La notizia del ritiro del film di Zhang Yimou da Cannes giunge sino alle orecchie del direttore Barbera che in maggio si trova a Pechino per visionare dei film e incontrare il regista.

16/6/1999

From Barbara Robinson (Columbia Pictures Film Production Asia) to Alberto Barbera:

I wanted to follow up on my conversation yesterday with Angela and confirm that after discussion with Zhang Yimou, we have decided we would like to have *Not one less* in the competition section in Venice. Zhang Yimou is very clear on the circumstances of the festival, including other possible films competition, and has indicated that he would be very happy and proud to have his film in this year's competition selection.³⁶

Il film viene perciò ufficialmente invitato in competizione:

July 20, 1999

RE: NOT ONE LESS by Zhang Yimou
Venezia 56 – In Competition

Dear Madam, dear Sirs,

I am extremely glad to confirm that the above film is officially invited in Competition at the 56th Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, to be held in Venice from September 1 to 11, 1999.

I should like to remind you that your participation at the Mostra will be confirmed by filling in and signing the enclosed entry-form, to be sent back as soon as possible to my Office in Venice by fax and by mail.

I SHOULD ALSO LIKE YOU TO KEEP THIS INFORMATION STRICTLY CONFIDENTIAL AND NOT TO MAKE IT PUBLIC UNTIL OUR PRESS CONFERENCE AT THE END OF JULY.

Thank you in advance for your cooperation and for contributing to the success of this 56th edition of the Mostra with your participation. My offices are at your disposal for any further information.

³⁵ S.H.Lu, “Chinese Film Culture at the End of the Twentieth Century”, in S.H. Lu, *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, University of Hawaii Press, 2004, p.126

³⁶ Il film è stato prodotto da Guanxi Film Studio in association with Beijing New Picture Distribution Company e coprodotto da Columbia Pictures Film Production Asia. ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2857: “Fascicoli dei film in concorso e fuori concorso 1999”.

Looking forward to meeting you personally in Venice, I should like to extend my best regards to you.

Alberto Barbera³⁷

L'entrata di *Guonian huijia* come ultimo titolo della competizione rischia di scatenare un caso diplomatico. Il film, infatti, nonostante abbia già superato le tre prove richieste dalla censura (approvazione della sceneggiatura, etichetta di uno studio cinese, verifica che quanto girato corrisponda al copione) in luglio non ha ancora ottenuto il visto per poter apporre l'etichetta ufficiale Cina. Ciò significa che se il film non riceve l'approvazione cinese, potrebbe comunque partecipare al concorso utilizzando il marchio italiano, dal momento che la pellicola è montata da Jacopo Quadri ed è prodotta da Marco Müller per Fabrica (Benetton - Toscani) con il concorso della Rai e dell'Istituto Luce. La produzione estera pone svariate questioni relative ad una possibile vittoria, che sarebbe potuta risultare in egual modo attribuibile alla patria del regista e al Paese che l'ha prodotto e fatto partecipare alla Mostra.

Secondo Zhang Yuan il tentennamento del governo centrale nel dare il permesso ufficiale è in larga parte dovuto al fatto che il regime non accetta la presenza di nessun'altro film che possa ostacolare la partecipazione di Zhang Yimou, con la sua apologia moralmente educativa di una giovane maestra e della sua odissea per strappare uno studente dalle grinfie della città e riportarlo alla scuola del paese. Niente di più lontano dalla storia di Zhang Yuan, il quale, ispirandosi a un fatto di cronaca, racconta di un'adolescente che in uno scatto d'ira uccide accidentalmente la sorellastra e viene per questo condannata. In questo modo il regista porta lo spettatore all'interno delle carceri cinesi, mostrando le condizioni dei detenuti e il loro processo di rieducazione. Tuttavia a disturbare maggiormente il Film Bureau è probabilmente il messaggio che traspare dal breve viaggio che compie la donna quando le viene accordato un permesso di tre giorni per buona condotta per passare il Capodanno con i suoi genitori. Dopo ben diciassette anni di reclusione trova un Paese completamente trasfigurato e per lei quasi irriconoscibile, che non può non incutere un certo timore: un paese paragone, quindi, con le condizioni in cui versa la Repubblica Popolare di quegli anni³⁸.

Per ottenere il permesso di girare all'interno delle prigioni ed incontrare i detenuti, Zhang Yuan aveva dovuto collaborare con le autorità, ma nonostante questo aveva ancora

³⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2857: "Fascicoli dei film in concorso e fuori concorso 1999".

³⁸ Cfr. http://archiviostorico.comiere.it/1999/agosto/31/Venezia_pronta_via_scoppia_caso_co_0_9908311531.shtml (15.10.14).

bisogno dell'approvazione del Film Bureau affinché il film potesse essere presentato ufficialmente ad un festival internazionale.

27/07/1999

[...]

I am writing this urgent letter for you because of the following reasons.

1. Good news. The Film Bureau and the censors have approved the film today on the whole, and they praised the film quite a lot.

2. But the film needs three small cuttings. These idiots asked for very stupid cuttings with some very unreasonable excuses. And the cuttings and changes have already been done in the afternoon today. Please don't worry now. These cuttings and changes won't change much of the film.

3. One important suggestion. As Mr. Zhang Yuan has talked to Mr. Marco Müller on the phone today, we think it would be better if the Venice Film Festival would postpone the time of announcing the film in competition. You all might have knows about the damned stupid film regulations in China, which stipulates that any Chinese film should not be submitted to international film festival before the completion of the film, nor before the approval from the Film Bureau. We will surely get the approval, the certificate of approval to be released domestically and internationally on around August 5th, 1999. If the film is announced in the competition before we have the certificate, we are afraid the Film Bureau will give us a hard time. It will be difficult for us to present the film at the Venice Film Festival. We will get the certificate for sure.

4. Just as Mr. Marco Müller has known, there is someone in China who won't be happy to have another Chinese film in competing with his. Here in Beijing, we have tried all means working very hard to fight for the film, for our rights. Now everything looks fine to our side.

Please contact me if you have anything unclear. My home number [...]

Thank you very much for understanding.

All the best,

Shan Dongbing

On behalf of Zhang Yuan³⁹,

³⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2857: "Fascicoli dei film in concorso e fuori concorso 1999".

Nonostante l'eliminazione di tre sequenze il visto della censura non arriva e il film viene invitato a Venezia sotto la bandiera italiana (in Cina viene distribuito solo a partire dalla primavera successiva).

28/07/1999

Dear Mr. Barbera

It is very urgent about the official invitation for the film *SEVENTEEN YEARS* (Guonian huijia).

Please send an official invitation of the film in the competition at the coming Venice Film Festival to the Xi'an Film Studio at the attention of Mr. Zhang Peimin (Director of the studio) and Mr. Zhang Yuan (director of the film). The studio will apply for the Film Bureau for the permission to participate the film in Venice Film Festival. Just send the original invitation again to Mr. Zhang Peimin indicating the date of invitation as NOW IN EARLY AUGUST.

Here's the address of the Xi'an film studio:

[...]

Please fax the invitation before you send via courier.

Kindest regards,

Shan Dongbing

On behalf of Zhang Yuan⁴⁰

La giuria viene colpita dalla forza emotiva dei film cinesi, preferendoli ad altre opere di autori già affermati come Campion, Garrel, Leigh.

Per quanto riguarda i film fuori concorso, nella sezione Nuovi territori viene presentato il film taiwanese *San ju zhi lian* 三桔之恋 (*The love of three oranges* / L'amore delle tre melarance, 1999) del regista teatrale Hung Hung 鸿鸿 (Yan Hongya 阎鸿亚) che, senza alcun riferimento all'opera di Sergej Prokofiev, racconta di giovani di Taipei negli anni Novanta, e il cortometraggio *Shetong* 蛇童 (*Boy serpentine* / Ragazzo serpente, 1999) del regista sino-australiano Tang Heng, che vince come miglior cortometraggio nella categoria Corto-cortissimo⁴¹.

⁴⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2857: "Fascicoli dei film in concorso e fuori concorso 1999".

⁴¹ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2807: "Nuovi territori, corto cortissimo, eventi speciali".

03/08/1999:

I am writing to you to ask if *Boy-serpentine* could be officially labelled as Australia-China rather than the other way round. The reason for this is because recently there has been confusion amongst the film community as to where the film comes from. *Boy-serpentine* is about the life of Chinese-Australians thus is in my intention for the audience to understand that it is set in Australia⁴².

L'anno successivo non è altrettanto fortunato per il cinema sinofono. A Venezia 2000 partecipano tre film: *Laulin piupiu* 榴蓮飄飄 (Liulian piaopiao / *Durian durian*, 2000) del regista hongkonghese Fruit Chan (Chen Guo 陈果) e *Zhantai* 站台 (*Platform* / Pensilina, Jia Zhangke 贾樟柯, 2000) in concorso e il *gangster movie* di Tsui Hark *Seon lau jik lau* 顺流逆流 (Shunliu niliu / Con la corrente, contro corrente / *Time and tide*, 1999) nella sezione Sogni e visioni.

Fruit Chan si può considerare come il regista dell'*handover*, dal momento che realizza una vera e propria trilogia dedicata al passaggio di Hong Kong alla Repubblica Popolare. Chan mostra con stile documentaristico ciò che il ritorno alla Cina ha significato per milioni di cittadini (soprattutto per quelli dei ceti meno abbienti), raccontando la disoccupazione, l'immigrazione clandestina, la prostituzione e mostrando le contraddizioni della società hongkonghese al volgere del secolo. Nel caso di *Laulin piupiu*, Chan porta sullo schermo le storie di due immigrate cinesi (una lavapiatti e una prostituta) a Hong Kong.

Jia Zhangke, invece, si può inserire tra le fila della Generazione urbana, anche se nel 1997 (quando Jia si diploma in Letteratura filmica all'Accademia del Cinema di Pechino), i cineasti della Generazione urbana hanno già raggiunto una certa notorietà. La sua carriera è probabilmente più legata alla tecnologia digitale, che si stava diffondendo alla fine degli anni Novanta e che permetteva una maggiore libertà di movimento, dando la possibilità di lavorare in modo più discreto e quindi più autonomo, fuori dagli stabilimenti e senza bisogno di autorizzazioni, con troupe ridotte e budget minimi. In quest'ambito il regista si distingue da subito per originalità e talento. Jia segue le orme di Zhang Yuan sia nelle modalità di produzione (indipendente dagli studi statali), sia nell'estetica del realismo critico post-

⁴² Da Tang Heng ad Alberto Barbera. ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2858: "Corto cortissimo".

socialista⁴³ (cercando di mostrare la realtà di fondo al di là delle rappresentazioni ideologiche che la distorcono), ma se ne allontana nella scelta dei personaggi. Se nei film di Zhang Yuan la marginalità degli individui viene infatti orgogliosamente rivendicata, in quelli di Jia Zhangke, essa è solamente una conseguenza delle nuove dinamiche economiche degli anni Novanta, che privano gli individui di una rete sociale in grado di proteggerli. Ad accomunare tutti i registi della Generazione urbana, in fondo, è un'estetica che Chris Berry definisce come *jishizhuyi* 及时主义 (“realismo immediato”⁴⁴) e Zhang Zhen come *xianchang* 现场 (“sulla scena”⁴⁵), in riferimento alla componente di spontaneità e improvvisazione immancabile nei loro lavori e che li distingue dall'approccio dei predecessori, i quali tendevano a restare vincolati al copione. Viene sottolineata così anche la prospettiva del regista, che attraverso la camera cattura in modo oggettivo la realtà facendosi “testimone oculare” di ciò che accade intorno a lui e conferendo così alla pellicola un senso d'immanenza legato alle determinate condizioni di un determinato luogo, presenti “qui ed ora”.

Il film di Jia Zhangke, *Zhantai* (dal titolo di una canzone taiwanese molto in voga negli anni '80), entra come ultimo titolo in competizione alla Mostra del cinema. Si tratta anche qui di una coproduzione internazionale con investimenti giapponesi (T-Mark Inc. di Takeshi Kitano), italiani (Benetton), svizzeri (Fondazione Montecinemaverità) e francesi. Jia non era nuovo all'ambiente festivaliero europeo, aveva già presentato il suo primo film, *Xiao Wu* 小武 (*The pickpocket* / *Xiao Wu*, 1997), al festival dei Tre Continenti di Nantes nel 1998, dove aveva ottenuto il premio Montgolfière d'or. Il film, era stato presentato alla rassegna senza l'autorizzazione governativa e ciò aveva causato non pochi problemi al momento della realizzazione di *Zhantai* perché, quando il regista aveva chiesto un sussidio per la produzione del lungometraggio, nessuno dei dieci studi ufficialmente abilitati a distribuire i film aveva accettato di appoggiarlo. La censura aveva iniziato ad agire a monte del processo produttivo, impedendo ai soggetti sgraditi di acquistare materiale, affittare le apparecchiature, trovare

⁴³ J. McGrath, “The independent cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic”, in (a cura di) Z. Zhang, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 83.

⁴⁴ C. Berry, “Getting Real: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism”, in (a cura di) Z. Zhang, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 122.

⁴⁵ Z. Zhang, “Bearing witness: Chinese Urban Cinema in the Era of Transformation”, in (a cura di) Z. Zhang *The Urban Generation: Chinese Cinema and the Society at the turn of the Twenty-First Century*, Durham, Duke University Press, p.18.

manodopera e attori (lo stesso Jia ha affermato che nei suoi film molte delle comparse sono amici e conoscenti).

La trama del film copre un arco tempo che va dal 1979 al 1989 (dalla fine di Mao alla repressione di Tiananmen), ripercorrendo le tappe principali dei cambiamenti socio-economici e mostrando le conseguenze della modernizzazione nei centri rurali del Paese, dove il progresso economico sembra ancora lontano dalla realtà quotidiana, mentre quello sociale (o meglio, la “contaminazione” con il mondo esterno) è già in atto e si rivela destabilizzante per una cultura appena uscita dal regime maoista. Il film *Zhantai* risulta tra i candidati favoriti a contendersi il Leone, incoraggiato dal recente successo delle pellicole cinesi ai festival internazionali (due vittorie a Venezia l’anno precedente, tre a Cannes e due a Locarno⁴⁶), ma non riesce ad aggiudicarsi il premio, che va all’iraniano Jafar Panahi. Ciononostante appare chiaro che il cinema cinese, prima con i registi della Quinta generazione e poi con i cineasti più giovani, ha ormai affascinato il pubblico dei festival di tutto il mondo con il suo sapore esotico, la tecnica e la poesia, elementi che il cinema americano ha in molti casi abbandonato a favore di una distribuzione su larga scala. E l’interesse per il cinema cinese non si limita a quello d’autore ma si allarga anche a quello commerciale, comprendendo sia Jia Zhangke che Fruit Chan e Tsui Hark, cinematografie profondamente diverse accomunate ormai da tre anni dalla stessa bandiera.

2.6 Gli anni Duemila

L’entrata della Cina nell’Organizzazione Mondiale del Commercio (WTO) nel 2001 fornisce un catalizzatore per l’industria cinematografica, che sviluppa meccanismi efficaci di produzione e distribuzione. A partire dal 2001 aumenta la distribuzione di *blockbuster* americani, mentre gli incassi dei film cinesi diminuiscono drasticamente; l’aumento della pressione da parte di Hollywood si rivela al tempo stesso positiva perché spinge la Cina ad adottare le strategie di mercato americane. Mentre i giovani cineasti si occupano di produzioni

⁴⁶ *Yige dou bu neng shao* e *Guonian huijia* a Venezia; *Guizi laile* 鬼子来了 (*Devils at the doostep* / I diavoli stranieri sono arrivati, Jiang Wen, 2000) (Grand prix speciale della giuria), *Fa yeung nin wa* 花样年华 (*Huayang nianhua* / Lo splendore degli anni / *In the mood for love*, Wong Kar Wai, 2000) (miglior interpretazione maschile) e *Yi yi* 一一 (Uno ad uno / *E uno... e due*, Edward Yang, 2000) (premio per la miglior regia) a Cannes; *Baba* 爸爸 (*Papà*, Wang Shuo, 2000) (Pardo d’oro) e *Xilu xiang* 细路祥 (*Little Cheung*, Fruit Chan, 1999) (Pardo d’argento) a Locarno.

indipendenti i registi della vecchia guardia prendono la palla al balzo, primo tra tutti Zhang Yimou che dopo i film *low budget* della fine degli anni Novanta, raggiunge una vera e propria fama internazionale con il *wuxia Yingxiong* 英雄 (*Hero*, 2002), approvato e sponsorizzato dal governo centrale, diventando il modello per i registi intenzionati a girare film commerciali e battendo ogni record d'incassi al botteghino cinese⁴⁷.

A partire dalla 58^a edizione della Mostra di Venezia, i partecipanti cinesi alla rassegna aumentano esponenzialmente (dieci in totale), anche se per il concorso principale viene selezionato solamente il film di Fruit Chan *Heung Gong Yau Gok Hor lei wood* 香港有个荷里活 (*Xianggang youge Helihuo / A Hong Kong c'è una Hollywood / Hollywood, Hong Kong*, 2001), storia di una ragazzina che all'ombra del complesso Plaza Hollywood si prostituisce per poi ricattare i clienti con la minaccia di denuncia per violenza su minore.

Nella sezione Nuovi territori vengono presentati due video di Sun Kechong 孙克冲: *Fuzhi* 复制 (*Copy / Copia*, 2001) e *Ziluolan* 紫罗兰 (*Violet / Viola*, 2001)⁴⁸, un breve video digitale di Jia Zhangke, *Gonggong chang suo* 公共场所 (*In public / Spazio pubblico*, 2001), che documenta ordinari momenti di vita in una stazione di Datong e *Jinnian xiatian* 今年夏天 (*Fish and elephant / Quest'estate*, Li Yu 李玉, 2001), uno dei pochi film cinesi a raccontare apertamente un rapporto omosessuale tra donne. A causa del suo status indipendente e dei suoi contenuti poco ortodossi, il film di Li Yu non aveva ricevuto l'approvazione del governo centrale, che avrebbe certamente preferito evitare la partecipazione della pellicola a Venezia. Anche in questo caso si rende necessario ricorrere ad un piccolo sotterfugio per garantirne l'adesione.

25/07/2001:

I just talked to Li Yu and her producer Cheng Yong and they cannot get their passports with the letter of invitation because their film is underground. However, they can get their passports if you or one of your friends writes a letter to Li Yu and Cheng Yong inviting them to come to Italy for tourist visit around the time of the festival [...]

To briefly explain, to get a passport in China, people have to apply. Usually people use invitations from companies abroad or from relatives to do this. But in our case, we cannot

⁴⁷ S.H.Lu, "Chinese Film Culture at the End of the Twentieth Century", in S.H. Lu, *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, University of Hawaii Press, 2004, p.132

⁴⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2872: Nuovi Territori M - Z".

use the Venice Film Festival because the government will ask if the film is approved. So the only other option is for you or a friend to PERSONALLY invite them to visit Italy.⁴⁹

Perciò la partecipazione del film alla Mostra viene annunciata il giorno prima della proiezione, quando la regista è già in viaggio per Venezia.

Nella nuova sezione Cinema del presente, che premia opere “marginali” e film innovativi e creativi, vengono presentati due lungometraggi cinesi. Il primo, *Zuotian* 昨天 (*Quitting* / Ieri, Zhang Yang 张杨, 2001), *biopic* sulla vita dell’attore tossicodipendente Jia Hongsheng 贾宏声 (nel ruolo di se stesso, come pure tutti gli altri personaggi) e sul suo viaggio dal successo dei primi film indipendenti ad un ospedale psichiatrico, per giungere infine ad una riscoperta di sé e della propria famiglia.

I’m delighted to inform you that after having seen the movie QUITTING by Zhang Yang I’m pleased to invite it officially to the 58th of Venice Film Festival, taking place from august 29 to September 8, 2001.

I’m ready to discuss with you the best way to present the film in the festival program. As already told this year in Venice there will be two official competitions. The first one named *Venezia 58* will give the *Golden Lion* and the usual prize in the palmares. The second, *Cinema of the Present* will award the *Lion of the Year* (with a cash prize of 100,000 USD to be divided by the director and the producer) and in addition *two special jury prizes*.

It will not be, as you can understand, a less important competition toward the other, but our aim is to have two complementary competitions of same dignity and devoted to complete to each other and to offer the best promotion and support to all festival’s films. The difference between the two will not be hierarchic but of prospect, while *Venice 58* will propose the best and more radical among author’s works, *Cinema of the Present* will be more devoted to valorize first films, emerging cinematography, but also directors who would like to confront themselves with new structures, forms and genres of the contemporary cinema.

If you accept our invitation, *Quitting* will have the chance to take part in one of the two competitions.

Sure that Venice will be the right place to present *Quitting*...[...]

Alberto Barbera⁵⁰

⁴⁹ Da Michal McDermott ad Elena Pollacchi. ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2871: “Corto cortissimo F-L”.

⁵⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2885: “Cinema del presente SE-Z”.

Il secondo titolo è *Haixian* 海鲜 (*Seafood* / Frutti di mare, Zhu Wen 朱文, 2001), la storia di una prostituta che si reca in una cittadina di mare vicino a Pechino con l'intenzione di suicidarsi e di un poliziotto dai metodi piuttosto discutibili che cerca di dissuaderla⁵¹. Nella sezione Corto cortissimo vengono presentati *Che Sishisi* 车四十四 (Bus 44, Dayyan Eng – Wu Shixian 伍仕贤, 2001) storia (vera) di un'autista di autobus di periferia alle prese con dei rapinatori e *Shiyi sui* 十一岁 (*Eleven* / Undici anni, Zhang Lu 张鹭, 2001), nostalgica vignetta di un undicenne di una zona mineraria e del suo interesse per il calcio⁵². Per la 16ª Settimana Internazionale della Critica (sezione collaterale alla Mostra) viene selezionato *Gege* 哥哥 (*Brother* / Fratello, 2001) lungometraggio d'esordio della regista hongkonghese Yan Yan Mak (Mai Wanxin 麦婉欣), che segue un ragazzo nel suo viaggio in Tibet alla ricerca del fratello.

I film cinesi ottengono ottimi risultati nelle sezioni minori della rassegna: *Haixian* vince il Premio speciale della giuria Cinema del presente, *Che sishisi* la Menzione Speciale per Corto cortissimo, a *Zuotian* viene consegnato il NETPAC Award⁵³, mentre *Jinnian xiantian* si aggiudica il premio Elvira Notari⁵⁴

La giuria composta da Enrico Ghezzi, Michele Gottardi, Heike Hurst, Marlisa Trombetta e presieduta da Lina Mangiacapre a maggioranza attribuisce il premio "Elvira Notari" al film "Jin nian xia tian" (fish and elephant) di Li Yu.

Per uno sguardo lucido, distante e tenero su un mondo che cerca di vivere in modo visibile le proprie differenze. Una storia d'amore tra due ragazze (una lavora alle cure di un'elefantessa, l'altra crea abiti) tessuta nella sua totale semplicità e innocenza, in una Pechino che sembra non capire. Un inedito neorealismo cinese.⁵⁵

L'edizione del 2002 (e la successiva) sono guidate da Moritz de Hadeln, leggendario direttore del festival di Berlino e primo curatore straniero della Mostra, il quale si trova a

⁵¹ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2884: "Cinema del presente G-SA".

⁵² ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2957: "Corto cortissimo N-Z".

⁵³ *Network for the Promotion of Asian Cinema*, premio dato a festival internazionali selezionati per promuovere il cinema asiatico. <http://netpacasia.org/> (29.10.14)

⁵⁴ Premio assegnato dal 1986 a quei film in cui emerge nell'interpretazione e nella regia la presenza di una nuova sensibilità culturale verso l'universo femminile, protagonista e non vittima delle storie narrate. Il premio è intitolato ad una regista e produttrice napoletana dell'inizio del Novecento e viene consegnato nell'ambito della Mostra del cinema dal momento che si tratta del festival più antico e storicamente riconosciuto.

Cfr. <http://www.citinv.it/pubblicazioni/MANIFESTA/1/cinema/artic4.htm> (29.10.14)

⁵⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2067: "Programma, opuscoli biennale, comunicati stampa".

dover organizzare la rassegna a quattro mesi dall'apertura, riuscendo comunque ad ottenere un risultato di qualità. I due concorsi principali diventano Venezia 59, che abbraccia il cinema più classico, e Controcorrente, che raccoglie film in controtendenza rispetto al cinema *mainstream*.

Nello storico concorso partecipa solo il lungometraggio *Meili shiguang* 美丽时光 (*The best of times* / I tempi migliori, 2002), un film sull'amicizia tra due ragazzi invischiati nella malavita, realizzato dal regista Chang Tso-chi (Zhang Zuoji 张作骥), uno dei nuovi nomi del cinema taiwanese. Presidente della giuria di Venezia 59 è l'attrice cinese Gong Li, spesso vista al festival e suggerita dal direttore De Hadeln alla luce dell'importanza assunta dalla rassegna veneziana nei successi della sua carriera cinematografica.

Per quanto riguarda le altre sezioni, Controcorrente ospita tre titoli sinofoni, *Renmin gongce* 人民公厕 (*Public toilet* / Bagno pubblico, 2002) coproduzione hongkonghese-coreana di Fruit Chan il cui protagonista è un ragazzo abbandonato in fasce in un bagno pubblico. Il secondo titolo è *Xiaocheng zhi chun* 小城之春 (*Springtime in a small town* / Primavera in una piccola città, Tian Zhuangzhuang, 2002), riadattamento del film omonimo di Fei Mu 费穆 che rievoca la Cina della fine della Seconda guerra mondiale. Il terzo è *Xunqiang* 寻枪 (*The missing gun* / Al ricerca dell'arma, Lu Chuan 陆川, 2001), un *detective movie* recitato nel dialetto del Sichuan, un buon esempio di quel filone di nuovi film cinesi che puntano ad uno specifico target di pubblico. Quell'anno la sezione Nuovi Territori è particolarmente nutrita, con un totale di 80 titoli suddivisi in una trentina di sottosezioni, tra cui una dedicata a Wong Kar Wai che raccoglie una selezione di corti, mediometraggi (*Buenos Aires zero degree*) e spot pubblicitari (*The follow*) girati nella sua carriera. I lungometraggi sinofoni a partecipare ufficialmente sono invece due: il taiwanese *Kuang wu youyu* 狂舞忧郁 (*Blue plague* / Triste danza, Lin Tay-jou – Lin Taizhou 林泰州, 2002) e il cinese *Hongqi piao* 红旗飘 (*Red flag flies* / Sventola bandiera rossa, Zhou Hongxiang 周弘湘, 2002). Il taiwanese Lin Tay-jou intreccia le vite di alcuni estranei per raccontare l'alienazione e l'angoscia di individui solitari nell'ambiente urbano. Al film viene assegnato il premio come Miglior Opera Prima dell'Associazione Centro Internazionale Cinemavvenire

perché unisce a un originale talento visivo una costruzione drammaturgica che attraverso la frammentazione narrativa e l'attenzione ai personaggi, all'ambiente, ai dettagli compone un limpido mosaico della solitudine⁵⁶.

Zhou Hongxiang rappresenta invece una personalità innovativa nel panorama artistico cinese. Le radici della sua cinematografia non affondano né nel cinema tradizionale, né in quello indipendente (benché ne condivida certe idee). *Hongqi piao* non si può definire né un film narrativo né un documentario, ma piuttosto un video sperimentale o *performing art*: non c'è narrazione né dialoghi, gli attori si limitano ad apparire sulla scena e recitare slogan. Un insieme di episodi giustapposti che rappresentano la Cina di oggi, combattuta tra la retorica comunista e l'economia capitalista⁵⁷.

Tra le sette opere prime della 17^a Settimana Internazionale della Critica è presente il film taiwanese *Meng huan bu luo* 梦幻部落 (*Somewhere over the dreamland / La tribù dei sogni*, 2002), del regista Cheng Wen-Tang (Zheng Wentang 郑文堂), che mostra il profondo legame tra la società taiwanese moderna e la cultura aborigena, guadagnando la Menzione Speciale.

La giuria della 17. Settimana Internazionale della Critica, composta dal regista Carlo Lizzani, l'attrice e regista Julie Delpy e dal critico Dan Fainaru ha assegnato il premio CNI - CULT NETWORK ITALIA per la migliore opera prima, consistente in 10.000 dollari al film:

Mon huan bu luo

(La tribù dei sogni / Somewhere over the rainbow)

Di Cheng Wen-tang

Per la fantasia e l'originalità della struttura narrativa e per la semplicità con la quale viene trattato il tema della perdita delle radici e della solitudine, oggi particolarmente attuale in tante zone del pianeta⁵⁸.

⁵⁶ Cfr. <http://www.cinemavvenire.it/leggere-il-film/i-film-premiati-da-cinemavvenire-a-venezias-e-in-altrei-festival> (3.11.14).

⁵⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 299: "Articoli di giornale, comunicazioni di servizio, inviti a conferenze stampa".

⁵⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 299: "Articoli di giornale, comunicazioni di servizio, inviti a conferenze stampa".

Anche i film cinesi presenti nella sezione Controcorrente vengono premiati: *Renmin gongce* riceve la Menzione speciale della giuria mentre *Xiaocheng zhi chun* vince il Premio San Marco 2002 per il miglior film.

La giuria dell'edizione 2003 (guidata da Mario Monicelli) ospita nuovamente un membro cinese, si tratta della regista Ann Hui (già vista a Venezia con *Qu ri ku duo*). I titoli sinofoni a partecipare alla rassegna sono solo quattro (due in concorso e due nella sezione Nuovi territori), nessuno dei quali proveniente dalla Repubblica Popolare. *Lian zhi fengjing* 恋之风景 (*The floating landscape* / Il paesaggio dell'amore, 2003) della regista hongkonghese Carol Lai Miu-suet (Li Miaoxue 黎妙雪), mostra il paesaggio come una realtà viva in continuo mutamento in base all'occhio di chi guarda, come quello della protagonista del film, la quale cerca di esorcizzare la perdita del compagno andando alla ricerca del suo paese natio, soggetto abituale dei suoi ultimi dipinti. *Busan* 不散 (*Goodbye Dragon Inn* / Non sgretolarsi, 2003) di Tsai Ming-liang racconta dell'ultima proiezione di una sala cinematografica di Taipei destinata a chiudere, mentre *Longmen kezhan* 龙门客栈 (*Dragon Gate Inn*, 1967) di King Hu è una sorta di esperimento di metacinema. Il film non riceve l'ambito Leone, pur guadagnandosi il favore della critica, che gli attribuisce il premio FIPRESCI come miglior film "Venezia 60".

In Nuovi territori vengono presentati gli hongkongesi *Fengguang qingshi* 凤冠情事 (*Breaking the willow* / Il caso della coroncina, Yonfan – Yang Fan 杨凡, 2003) sull'opera tradizionale *Kunqu* 崑曲 e *Shengri* 生日 (*Birthday* / Compleanno, Nell Yen-Ni Wang – Wang Yanni 王嬾妮, 2003).

2.7 L'era Müller

Con il 2003 si chiude il biennio di Moritz De Hadeln e la direzione passa a Marco Müller, già collaboratore della Mostra del cinema di Venezia, ex direttore dei festival di Pesaro, Rotterdam e Locarno, produttore di film d'autore e soprattutto esperto in cinema cinese (e, più in generale, orientale). Müller si rivelerà uno dei più longevi direttori del festival, in carica dal 2004 al 2011, nonostante alcune perplessità iniziali riguardo una sua

possibile incompatibilità con la carica⁵⁹. Si tratta probabilmente del curatore che meglio riesce a formalizzare l'identità del festival: la sua è una rassegna che non mira a cancellare il passato, ma a rispettare le innovazioni apportate dai predecessori e a dare continuità alle sezioni del concorso, reinserendo la storica sezione Orizzonti e rafforzando i rapporti con gli autori che nel corso delle edizioni hanno scelto la Mostra come vetrina delle proprie opere.

Nonostante l'interesse del neodirettore Müller per il cinema cinese, la 61ª edizione della rassegna non spicca di certo per il numero di pellicole sinofone, vedendo piuttosto una massiccia partecipazione giapponese. L'unico lavoro formalmente cinese a concorrere per il Leone d'oro è *Shijie* 世界 (Il mondo / *The world*, 2004), primo film di Jia Zhangke ad ottenere l'approvazione ufficiale per la distribuzione. Qui il regista racconta con franchezza i destini incrociati di alcuni impiegati del parco divertimenti Il Mondo, in cui sono riprodotti in miniatura i più famosi monumenti del pianeta. Ancora una volta Jia ricorre al *topos* dell'ambientazione metropolitana per mostrare le conseguenze della rapida urbanizzazione cinese che, con le sue disfunzioni a livello sociale ed economico, porta i protagonisti a sentirsi quasi dei fantasmi racchiusi in un mondo di finzione.

Altro titolo interessante che prende parte alla selezione ufficiale è *Kohi jikou* 珈琲時光 (Kafei shiguang / Il tempo del caffè / *Café Lumière*, 2004) produzione nipponica del taiwanese Hou Hsiao-hsien, una storia giapponese vista con gli occhi di uno straniero che rende omaggio al regista Yasujiro Ozu.

Fuori concorso viene proiettato *Yau doh lung fu bong* 柔道龙虎榜 (Rudao longhu bang / Il combattimento modello di judo tra la tigre e il drago / *Throw down*, 2004) un film d'azione su un ex campione di judo diretto da Johnnie To (Du Jifeng 杜琪峯). To è uno dei più conosciuti e prolifici registi hongkonghesi, nonché il cineasta che meglio rappresenta il desiderio di riscatto del cinema di Hong Kong. Il suo esordio risale agli anni Ottanta, ma l'anno della svolta è il 1996, quando fonda con il regista e sceneggiatore Wai Ka Fai la casa di produzione *Yinhe yingxiang* (Xianggang) *youxian gongsi* 銀河映像(香港) 有限公司 (Milkyway Image), società capace di elaborare un modello di produzione *low budget* ideale per il periodo di crisi e con la quale realizza alcuni dei film che hanno segnato lo sviluppo del genere *noir* (come il già citato *Yige zhitou de dansheng*).

⁵⁹ Cfr. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/04/28/via-libera-marco-muller-croff-incompatibilita-risolta.html> (10.11.14).

Altra pellicola fuori concorso è il cortometraggio *Shou* 手 (*The hand* / La mano, 2004), firmato dal regista Wong Kar Wai e parte del progetto *Eros* (2004), un lungometraggio composto da tre episodi e diretto con Steven Soderbergh e Michelangelo Antonioni, che racconta l'amore da tre diversi punti di vista.

La 19ª Settimana Internazionale della Critica è aperta da Yan Yan Mak, che torna a Venezia con il film *Hudie* 蝴蝶 (*Butterfly* / Farfalla, 2004), una storia d'amore saffico nell'Hong Kong contemporanea. Nella stessa sezione partecipa anche *Kuang fang* 狂放 (*Unhibited* / Disinibiti, 2004), del regista ventitreenne Leste Chen 陈正道, che racconta dei suoi coetanei di Taipei e della gioventù bruciata del nuovo millennio nel passaggio all'età adulta.

Ultimo titolo sinofono alla 61ª edizione della rassegna, presentato a Venezia Mezzanotte, è *Jiaozi* 饺子 (*Dumplings* / Ravioli, Fruit Chan, 2004), prima parte del progetto *San geng er* 三更 2 (*Three...extremes* / Mezzanotte 2, 2004), il sequel di *Sangeng* 三更 (*Three* / Mezzanotte, Kim Jee-woon, Nonzee Nimibutr, Peter Ho-Sun Chan, 2002)⁶⁰: un horror panasiatico composto da tre segmenti firmati da registi di tre diverse nazionalità: l'hongkonghese Fruit Chan, il sudcoreano Park Chan-wook e il giapponese Takashi Miike.

Il 2005 è un anno particolare per il cinema cinese a Venezia: per festeggiarne il centenario (1905-2005) viene organizzata una delle più complete retrospettive sul genere. Già da qualche anno grazie al sostegno della Fondazione Prada e alla collaborazione del Ministero per i Beni Culturali e le Attività Culturali e la Cineteca Nazionale la Biennale aveva avviato progetti sulla "Storia segreta delle cinematografie", facendo restaurare e riproponendo film e autori dimenticati. Così dopo il successo riscosso dalla prima Storia segreta del cinema italiano nell'ambito della 61ª edizione della Mostra, era stata organizzata per il 2005 una Storia segreta del cinema asiatico, suddivisa in cinematografia cinese e giapponese. Per la sezione cinese ciò era stato possibile anche grazie al sostegno e all'iniziativa del curatore Marco Müller il quale, con la collaborazione delle autorità cinesi, aveva contribuito a far arrivare in Italia un gran numero di pellicole originali che erano state abbandonate a

⁶⁰ C. Neri, *Venezia 61 la Cina in Mostra*, in *Mondo cinese* n.120, Luglio-settembre 2004

deteriorarsi in una caserma⁶¹. A Venezia viene proiettato un cospicuo numero di titoli, quindici, realizzati tra il 1934 e il 1990, che presentano quello cinese come un cinema in grado di spaziare dal più grande dinamismo dei suoi combattimenti di arti marziali al più profondo dei sentimenti. L'elenco comprende: *Dalu* 大路 (*The big road* / La strada, Sun Yu 孙瑜, 1934), *Taoli jie* 桃李劫, *Xin nüxing* 新女性 (*New women* / Donne nuove, Cai Chusheng 蔡楚生, 1935), *Malu tianshi* 马路天使 (*Street angel* / Angeli della strada, Yuan Muzhi 袁牧之, 1937), *Shizi jietou* 十字街头 (*Crossroads* / Crocevia, Shen Xiling 沈西苓, 1937), *Yeban gesheng* 夜半歌声 (*Song at midnight* / Canto a mezzanotte, Ma-Xu Weibang 马徐维邦, 1937), *Tieshan gongzhu* 铁扇公主 (*Princess Iron fan* / La principessa Ventaglio di ferro, Wan Laiming 万籁鸣 e Wan Guchan 万古蟾, 1941), *Xiaocheng zhi chun* 小城之春 (*Springtime in a small town* / Primavera in una piccola città, Fei Mu, 1947), *Wuya yu maque* 乌鸦与麻雀 (*Crows and sparrows* / Corvi e passeri, Zheng Junli 郑君里, 1949), *Sanmao liulang ji* 三毛流浪记 (*The winter of Three hairs* / Cronache dei vagabondaggi di Tre capelli, Zhao Ming 赵明 e Yan Gong 严恭, 1950), *Huozhe yibeizi* 我这一辈子 (*This life of mine* / La mia vita, Hui Shi 石挥, 1950), *Wutai jiemei* 舞台姐妹 (*Two stage sisters* / Sorelle del palcoscenico, Xie Jin, 1965), *Zhonglie tu* 忠烈图, *Yige he bage* 一个和八个 (*One and eight* / Uno e otto, Zhang Junzhao 张军钊, 1984) e *Mama* 妈妈 (*Mamma* / *Mama*, Zhang Yuan, 1990).

L'evento di apertura della 62^a Mostra del cinema è anch'esso riservato al cinema cinese: si tratta dell'anteprima del kolossal *Qi jian* 七剑 (*Sette spade* / *Seven swords*, Tsui Hark, 2005), omaggio ai samurai di Kurosawa, tratto da un romanzo di letteratura popolare contemporanea⁶². È un tentativo di riportare l'elemento della verosimiglianza nel genere *wuxia*, eliminando effetti speciali eccessivi e coreografie poco credibili. Anche il film riservato alla chiusura della Mostra parla cinese e s'intitola *Ruguo ai* 如果·爱 (*Amore, forse* / *Se fosse amore*, Peter Ho Sun Chan, 2005), una commedia musicale sino-hongkonghese su un triangolo amoroso tra un regista intenzionato a mettere in scena un musical ambientato in un circo, la sua fidanzata (nonché protagonista) e l'attore principale. Nuovo esperimento di metacinema che nulla ha da invidiare a Lurhmann o Truffaut, fotografato da Christopher

⁶¹ Cfr. <http://www.nonsolocinema.com/Storia-Segreta-del-Cinema-Asiatico.html> (19.11.14).

⁶² *Qi jian xia Tianshan* 七剑下天山 (Sette spade scendono dal Monte Tian) di Liang Yusheng 梁羽生.

Doyle. Nella storia dei tre principali festival internazionali europei è la prima volta che un film cinese apre e chiude un'edizione⁶³.

Altro evento presentato fuori concorso è il film *All the invisible children*, un lungometraggio diviso in episodi che racconta la vita quotidiana di bambini sfortunati in diverse parti del mondo. Alla pellicola contribuisce anche John Woo (“padrino” della retrospettiva asiatica) con il cortometraggio *Song Song yu Xiaomao* 双双与小猫 (*Song Song and Little Cat*, 2005), storia di due ragazzine che vivono agli antipodi della scala sociale. Ultimo titolo a venire proiettato fuori concorso è *Tau man ji* 头文字 D (*Tou wenzi D / Lettera iniziale D / Initial D*, Andrew Lau – Liu Weiqiang 刘伟强 e Alan Mak – Mai Zhaohui 麦兆辉, 2005), tratto da un famoso manga giapponese sul mondo delle corse automobilistiche che prende il titolo dall'iniziale della parola *drifting*, tecnica con la quale i piloti tagliano le curve.

I premi della categoria Orizzonti si dividono in miglior film e miglior documentario, ma nessuno dei due lungometraggi cinesi proposti vince il riconoscimento. Della prima categoria fa parte *Hongyan* 红颜 (*Dam street / Viso rosato*, 2005) della regista Li Yu, che torna a Venezia dopo *Jinnian xiatian* con la storia di una donna oppressa dal peso di una tradizione statica e insopportabile, confortata solamente dall'incontro con un ragazzino. Il secondo film è *Wu qiong dong* 无穷动 (*Perpetual motion / Moto perpetuo*, 2005) di Ning Ying 宁瀛⁶⁴, che porta in scena un dramma borghese imperniato sulla storia di una donna tradita dal marito.

Per le Giornate degli autori, Wang Ming-tai 王明台 rappresenta Taiwan con il film *Lianren* 恋人 (*Falling... in love / Amanti*, 2005) in cui, attingendo dal suo maestro Tsai Ming-liang, descrive a tinte forti gli stati d'animo di un ragazzo al centro di una complicata rete di relazioni. Per la 20ª Settimana Internazionale della Critica viene proposto invece *Kuihua duoduo* 葵花多多 (*The sunflowers / I girasoli*, Wang Baomin 王宝民, 2005), la storia di un giovane da poco uscito di galera, raccontata da un cantante folk.

Nonostante si possa definire il 2005 come “l'anno cinese”, il cinema sinofono non ottiene nessuno dei riconoscimenti più ambiti, ad eccezione del lavoro del taiwanese Lin

⁶³ B. Cui 崔斌箴, *Weinisi pian'ai Zhongguo dianying ma?* 威尼斯偏爱中国电影吗? in *Dazhong Dianying*; 19, 2005.

⁶⁴ Ning Ying ha studiato presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e ha lavorato come assistente di Bernardo Bertolucci per il film *L'ultimo imperatore* (1987). Cfr. <http://niemanreports.org/articles/woman-with-a-movie-camera/> (20.11.14)

Chien-ping, *Xiaozhan* 小站 (*Small station / La stazioncina*, 2005), vincitore del Leone d'argento Citroen per il miglior cortometraggio. Il film che concorre ufficialmente per la Cina è *Changhen ge* 长恨歌 (*Everlasting regret / Canto dell'eterno rimpianto*, Stanley Kwan, 2005), tratto dal bestseller di Wang Anyi 王安忆; un melodramma che racconta le vicende di una donna di leggendaria bellezza a partire dagli anni Quaranta, in una Shanghai in perenne mutamento.

Il vero vincitore del festival è però Ang Lee (Li An 李安), taiwanese di nascita, naturalizzato statunitense, che vince il Leone d'oro con un film di produzione americana ambientato in Wyoming, *Brokeback mountain* (*I segreti di Brokeback mountain*, 2004), reinterpretazione in chiave gay del mito dei cowboy. Con il premio ad Ang Lee la Mostra riconosce il valore del connubio tra la cinematografia americana e quella asiatica, un connubio che porta in dote visioni inedite ed originali.

In ultimo, piccola parentesi nell'ambito della Mostra è la presentazione di *Tuscany dream*, documentario realizzato da Wang Xiaoshuai che si inserisce nel progetto di sviluppo economico e promozione del patrimonio della regione italiana⁶⁵.

Con il 2006 la presenza del cinema cinese alla Mostra si è definitivamente consolidata e la 63^a edizione della rassegna vede un nuovo successo del cinema sinofono tra vecchie conoscenze e nuovi autori. Titolo "a sorpresa", ormai da tradizione in arrivo a metà Mostra per concorrere al Leone, è il nuovo lavoro di Jia Zhangke, *Sanxia haoren* 三峡好人 (*Brava gente delle Tre Gole / Still life*, Jia Zhangke, 2006), che ci porta sulle sponde della diga delle Tre Gole, dove si incrociano storie di personaggi alla ricerca di luoghi e persone che l'acqua sembra aver sommerso. Gli altri due film che concorrono per il Leone sono l'hongkonghese *Fong juk* 放·逐 (Fang, zhu / *Esiliati / Exiled*, Johnnie To, 2006) *action movie* sulla fuga e l'esilio, e il taiwanese *Hei yanquan* 黑眼圈 (*I don't want to sleep alone / Orbite nere*, Tsai Ming-liang, 2006), in cui l'attore feticcio Lee Kang-sheng 李康生 interpreta il doppio ruolo di un immigrato e di un paziente in coma.

Fuori concorso vengono proiettati *Bobui gaiwak* 宝贝计划 (*Baobei jihua / Operazione bebè / Rob-b-hood*, 2006), commedia hongkonghese firmata da Benny Chan (Chan Musheng

⁶⁵ Cfr. <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/tuscany-dream-la-toscana-raccontata-ai-cinesi/294433> (20.11.14).

陈木胜), ed il film in costume *Yeyan* 夜宴 (Il banchetto / *The banquet*, Feng Xiaogang 冯小刚, 2006).

La sezione Orizzonti ripropone Jia Zhangke con *Dong* 东 (*East / Oriente*, 2006), vicenda di un pittore che trova delle affinità tra gli operai di Fengjie (cittadina sommersa dall'acqua delle Tre Gole) ed il gruppo di modelle thailandesi del suo quadro. Oltre al lavoro di Jia, vengono presentati *Taiyang yu* 太阳雨 (*Rain dogs / La pioggia con il sole*, Ho Yuhang 何宇恒, 2006), coproduzione tra Hong Kong e Malesia, e *Mabei shang de fating* 马背上的法庭 (*Courthouse on the horseback / Tribunale a dorso di cavallo*, Liu Jie 刘杰, 2006), lungometraggio tratto dalla storia vera di un giudice che a cavallo percorre i villaggi rurali del nord-ovest (una Cina ancora fedele alle proprie tradizioni) con un vero e proprio tribunale itinerante.

Unico titolo a partecipare alla 21^a Settimana Internazionale della Critica è il taiwanese *Yi nian zhichu* 一年之初 (*Do over / L'inizio di un anno*, Cheng Yu-chieh – Zheng Youjie 郑有杰, 2006), che segue le vite di svariati personaggi durante la notte di Capodanno.

I successi di quest'edizione sono riservati a Liu Jie (che con *Mabei shang de fating* ottiene il premio Orizzonti come miglior film), ma soprattutto a Jia Zhangke, premiato con il Leone d'oro per *Sanxia haoren*; una vittoria a sorpresa dal momento che il film, entrato in competizione all'ultimo momento, non era nemmeno tra i favoriti (Emanuele Crialesi, Alain Resnais). È riuscito a convincere la giuria con la sua poetica desolazione e la sua capacità di far luce sui costi sociali della modernizzazione, che a Fengjie prende la forma dell'enorme diga delle Tre Gole. Con il premio veneziano, Jia ottiene anche quel riconoscimento che gli mancava all'interno del panorama cinematografico internazionale, entrando di diritto nella rosa dei più importanti registi cinesi contemporanei⁶⁶.

Il 2007, 75° compleanno della Mostra, vede la Cina nuovamente trionfatrice: con *Se, Jie* 色, 戒 (Lussuria e cautela/ *Lussuria - seduzione e tradimento*, 2007) Ang Lee guadagna nuovamente il Leone d'oro grazie ad un film che lo riporta a Shanghai, raccontando uno dei periodi più bui della storia cinese del Novecento, segnato dall'occupazione giapponese e dal subdolo collaborazionismo. Un premio consegnato alla Cina dalla Cina, dal momento che

⁶⁶ HAN Bin 韩冰, Zhufu "Haoren" you haomeng 祝福"好人"有好梦, in *Dianying*; 10, 2006

quell'anno la giuria è guidata da Zhang Yimou, il quale riconosce a *Se, jie* anche la miglior fotografia con l'Osella d'oro.

Gli altri film in concorso sono tutti firmati da nomi conosciuti: Lee Kang-sheng presenta *Bangbang wo, aishen* 帮帮我 , 爱神 (*Help me Eros / Cupido aiutami*, 2007); Johnnie To e Wai Ka-fai portano *Shentan* 神探 (*Mad Detective / Detective speciale*, 2007) film-sorpresa della Mostra; Jiang Wen presenta *Taiyang zhaocheng shengqi* 太阳照常升起 (*The sun also rises / Il sole sorge ancora*, 2007).

La categoria Orizzonti premia nuovamente Jia Zhangke con il suo documentario *Wuyong* 无用 (*Useless / Inutile*, 2007), che segue l'industria della moda e dell'abbigliamento dalla Cina ai teatri di Parigi, passando per paesaggi rurali, con l'obiettivo di rappresentare il progresso e la modernizzazione del Paese e cercando di afferrare l'individualità. La stessa sezione ospita anche i documentari *San* 伞 (*Umbrella / Ombrello*, Du Haibin 杜海滨, 2007), sulla Cina rurale moderna, e *Xiaoshuo* 小说 (*The obscure / Romanzo*, Lü Yue 吕乐, 2007), su un gruppo di autori, che sconfinava successivamente nella finzione.

Nella sezione Corto cortissimo partecipa *Guodao* 过道 (Corridoio, Zhang Yue 张月, 2006), cortometraggio sul tentativo di tre malviventi di rapinare i passeggeri di un autobus. Il vincitore del premio "Settimana Internazionale della Critica" è il taiwanese *Zui yaoyuan de juli* 最遥远的距离 (*The most distant course / La maggior distanza possibile*, Lin Jing-jie 林靖杰, 2007), che segue le vicende parallele di un tecnico del suono e di una giovane donna che ascolta le sue registrazioni dei luoghi da lui visitati con la sua ex ragazza.

L'evento di chiusura della Mostra, fuori concorso, è *Tiantang kou* 天堂口 (*Blood brothers / La porta del paradiso*, Alexi Tan – Chen Yili 陈奕利, 2007), *gangster movie* ambientato sulle strade della Shanghai anni Trenta⁶⁷.

La 65ª edizione non conta molti titoli cinesi nel novero dei partecipanti, ma vede almeno un rappresentante in ogni sezione. In concorso c'è *Dangkou* 荡寇 (*Plastic city / Eliminare i nemici*, 2008) realizzato da Yu Lik-wai (Yu Liwei 余力为), abituale direttore della fotografia di Jia Zhangke, che porta a Venezia un thriller ambientato nelle strade di São Paulo, dove una grossa comunità di asiatici muove un giro di affari legale e non. Fuori

⁶⁷ J. Ni 倪骏, *Shuicheng de pingheng fazhe* 水城的平衡法则, in *Shijie zhishi*; 19, 2007.

concorso viene presentato *Heshan de aiqing* 河上的爱情 (*Cry me a river* / Amore sul fiume, 2008) di Jia Zhangke, presenza ormai quasi costante al festival, che racconta in diciannove minuti la *reunion* di quattro amici dieci anni dopo aver lasciato l'università.

Huang Wenhai 黄文海 si aggiudica la Menzione Speciale della sezione Orizzonti con il suo *Women* 我们 (*We - women* / Noi, 2008), documento sugli intellettuali dissidenti e l'organizzazione dell'opposizione dentro e fuori dal partito. Nella stessa sezione partecipa anche *Wanmei shenghuo* 完美的生活 (*Perfect life* / Una vita perfetta, Emily Tang – Tang Xiaobai 唐晓白, 2008), prodotto da Jia Zhangke, che segue la vita di due donne e della loro lotta per una maggiore indipendenza nella Cina contemporanea.

Il cortometraggio che rappresenta la Cina è *Wode* 我的 (*Mine* / Mio, Liu Hui, 2008) su una venditrice ambulante smodatamente legata al suo triciclo. Per la Settimana Internazionale della Critica viene selezionato *Huanggua* 黄瓜 (*Cucumber* / Cetriolo, Zhou Yaowu 周耀武, 2008).

Il premio della 66^a rassegna veneziana viene assegnato da una giuria presieduta da Ang Lee, vincitore del Leone d'oro per ben due volte nel giro di tre anni e di svariati altri premi internazionali. Nessuno dei due film cinesi presenti in concorso però riesce ad aggiudicarsi la vittoria: né il taiwanese *Lei Wangzi* 泪王子 (*Prince of tears* / Il re delle lacrime, Yonfan, 2009), dramma storico sul periodo del Terrore bianco basato sui ricordi del regista, né *Yi ngoi* 意外 (*Yiwai* / Incidente / *Accident*, Pou-soi Cheang – Zheng Baoduan 郑保瑞, 2009), thriller hongkonghese prodotto da Johnnie To.

La sezione Orizzonti conta ben quattro titoli cinesi: *1428* (2009), documentario di Du Haibin sul grande terremoto che ha scosso il Sichuan nel 2008 avvenuto alle 14:28; *Dou niu* 斗牛 (*Cow* / Combattimento di tori, Guan Hu 管虎, 2009), commedia nera ambientata nel corso della seconda guerra sino-giapponese; *Touxi* 透析 (*Judge* / Dialisi, Liu Jie, 2009), ispirato dalla decisione governativa di rivedere i reati che prevedono la pena di morte; *Women cengjing de wuchanzhe* 我们曾经的无产者 (*Once upon a time proletarian* / Noi un tempo proletari, 2009) della scrittrice Guo Xiaolu 郭小橧, affermatasi come regista con la vittoria a Locarno lo stesso anno, che racconta le contraddizioni di un Paese in rapida trasformazione.

Evento speciale della Mostra è Cinema e diritti umani, due giornate dedicate alla libertà d'informazione ed espressione a cui partecipano due film di Liu Wei 刘韡: *Nian nian* 年年 (*Year by year / Anno dopo anno*, 2005), su alcuni postulanti in viaggio per Pechino alla vigilia dell'anno nuovo, e *Wangque de yitian* 忘却的一天 (*A day to remember / Un giorno dimenticato*, 2005), che raccoglie interviste fatte a studenti il giorno dell'anniversario di Tiananmen.

La rassegna 2009 si conclude con il film fuori concorso *Chengdu, wo ai ni* 成都, 我爱你 (*Chengdu, I love you / Chengdu ti amo*, 2009) girato dalla rockstar Cui Jian 崔健 (la prima parte, ambientata nel 2029), e dal regista Fruit Chan (la seconda, ambientata nel 1976): un lungometraggio dedicato alla città di Chengdu, periodicamente scossa dai sismi, e alle vicende dei suoi abitanti. L'unico film cinese vincente è *I428*, che si aggiudica il premio Orizzonti come miglior documentario.

Il 2010 è l'anno di John Woo, il quale riceve il Leone d'oro alla carriera dalle mani di Quentin Tarantino (presidente della giuria e suo fan) e del suo compatriota, nonché in alcuni casi produttore, Tsui Hark. A Woo viene riconosciuta una concezione di messa in scena e di montaggio rivoluzionaria e la capacità di rinnovare i film d'azione portandoli quasi alla stilizzazione, sia in Oriente che in Occidente. Nei suoi lavori, seppure spesso esasperatamente violenti, non manca mai una componente poetica e una tensione figurativa inconfondibili⁶⁸. Woo porta a Venezia in anteprima anche il suo ultimo film, *Jianyu* 剑雨 (*Pioggia di spade / La congiura della pietra nera*, 2010), un *wuxia* in costume su un'assassina decisa a cambiare vita, girato in Cina dopo sedici anni passati ad Hollywood. Anche Tsui Hark è presente in concorso con il suo film *Di Renjie zhi tongtian diguo* 狄仁杰之通天帝国 (*Il grande impero di Di Renjie / Detective Dee e il mistero della fiamma fantasma*, 2010), *action movie* in costume che racconta dell'ufficiale Tang Di Renjie, reclutato per risolvere una serie di morti misteriose.

Il secondo titolo in concorso è *Jiabiangou* 夹边沟 (*Jiabiangou / Il fossato*, 2010), film sorpresa dell'edizione, firmato dal cineasta Wang Bing 王兵, una delle figure di spicco del cinema documentario contemporaneo, che racconta del campo di lavoro forzato di Jiabiangou nel deserto del Gobi, dove venivano deportati i dissidenti nel periodo maoista.

⁶⁸Cfr. <http://www.labiennale.org/it/cinema/archivio/mostra-67/67/leone/> (30.11.14).

Nella sezione Orizzonti sono selezionati diversi film di lungo, medio e corto metraggio: *21 ke 21 克* (*21 grams / 21 grammi*, Sun Xun 孙逊, 2010), corto d'animazione ispirato dalla ricerca del fisico americano Duncan MacDougall, secondo il quale il peso dell'anima è di 21 grammi; *Chidi 赤地* (*Red earth / Terra arida*, Clara Law, 2010), film fantascientifico ambientato in un mondo dove non tramonta mai il sole; *Better life* (Isaac Julien, 2010) riflessione sul passato e sul presente della Cina attraverso miti e avvenimenti attuali. Gli ultimi due titoli sono *Qiao 壳* (*Crust / Guscio*, 2010) e *Xifang qu ci bu yuan 西方去此不远* (*Reconstructing faith / L'occidente non è lontano*, 2010) di Huang Wenhai: il primo svela le problematiche del "made in China" nell'ambito dei cantieri navali, il secondo racconta la ricostruzione del buddismo dopo le persecuzioni del periodo maoista.

Quattro sono invece i titoli fuori concorso: *Jingwu fengyun: Chen Zhen 精武风云—陈真* (*Legend of the fist: the return of Chen Zhen/ Chen Zhen: il tempo del Jingwu*, Andrew Lau, 2010) nuovo capitolo della storia di Chen Zhen; *Taikong xia 太空侠* (*Space guy / Il cavaliere errante dello spazio*, 2010), cortometraggio animato del regista Zhang Yuan; *Tungnaan 童眼* (*Tong yan / L'occhio del bambino / The child's eye*, Oxide 彭顺 e Danny Pang 彭发, 2010), ennesimo capitolo della saga horror iniziata con *Jianguai 见鬼* (*The Eye / Vai all'inferno*, Oxide e Danny Pang, 2002) e il film di Stanley Kwan *Yong xin tiao 用心跳* (*Showtime / Usare il battito cardiaco*, 2010), storia di due compagnie teatrali (una delle quali venuta dal passato) che mettono insieme uno spettacolo contemporaneo.

La 68ª edizione della Mostra è l'ultima curata da Marco Müller, che chiude in bellezza con un'attenta selezione e un nuovo successo cinese. Cai Shanjun 蔡尚君 vince il Leone d'argento per la migliore regia con il suo film *Ren shan ren hai 人山人海* (*People mountain, people sea / Una moltitudine di persone*, 2011), la vicenda di un uomo partito alla volta di Chongqing alla ricerca di vendetta per l'assassinio di suo fratello; una forte denuncia di una società corrosa dal degrado. Si aggiudica un premio anche Deanie Yip (Ye Dexian 叶德娴), protagonista femminile di *Taojie 桃姐* (*A simple life / Sorella Tao*, 2011), che vince la Coppa Volpi per la miglior interpretazione femminile nel film di Ann Hui, storia vera del legame tra un famoso produttore e la donna di servizio che l'ha cresciuto. Meno fortuna hanno invece gli altri due film in concorso: Johnnie To racconta una crisi economica globale che fa da sfondo a

tre storie intrecciate in *Dyut meng gam* 夺命金 (Duo ming jin / *Life without principle*, 2011), mentre Wei Te-sheng (Wei Desheng 魏德圣) si concentra su di una ribellione aborigena contro i giapponesi nella Taiwan degli anni Trenta in *Saideke Balai* 塞德克·巴来 (*Warriors of the rainbow: Seediq Bale* / *Eroi Seediq*, 2011).

A presiedere la giuria della sezione Orizzonti quell'anno è il regista Jia Zhangke. La proposta cinese è solo una, *Wokou de zongji* 倭寇的踪迹 (*The sword identity* / *Tracce di pirati giapponesi*, Xu Haofeng 徐皓峰, 2011), *wuxiapian* che contrappone la cultura del kung fu cinese con la tradizione dei samurai giapponesi. È proprio ai giapponesi che va il premio Orizzonti, vinto da Shinya Tsukamoto.

Ultimo titolo, presentato fuori concorso, è *Baishe chuanshuo* 白蛇传说 (*The sorcerer and the white snake* / *La leggenda del serpente bianco*, Ching Siu-tung 程小东, 2011), racconto fantasy di uno stregone che cerca di salvare la vita ad un uomo innamorato di un demone-serpente dalle sembianze di donna⁶⁹.

2.8 Edizioni recenti

Dal 2012 la direzione della Mostra ritorna in mano ad Alberto Barbera, già curatore dal 1999 al 2001. A partire dalla 69^a edizione viene ridotto il programma, che prevede solo tre sezioni: Concorso (massimo venti titoli), Fuori concorso (massimo undici per garantire una maggiore visibilità) e Orizzonti; vengono mantenute autonome le sezioni Settimana Internazionale della Critica e Giornate degli autori.

Nessun film cinese è in lizza per il Leone, che va al coreano Kim Ki-duk, mentre fuori concorso viene proiettato *Taiji de ling kaishi* 太極的零开始 (*Tai Chi 0* / *Tai Chi livello 0*, Stephen Fung – Ping Delun 冯德伦, 2012), *action movie* in costume sul Tai Chi.

Il cinema cinese ottiene maggior spazio nella sezione Orizzonti, con ben tre titoli. *Gaosu tamen, wo cheng baihe qule* 告诉他们，我乘白鹤去了 (*Fly with the crane* / *Dì loro che sono volato via con la gru bianca*, Li Rui Jun 李睿珺, 2012), tratto da un romanzo di Su Tong, racconta il tentativo di un vecchio contadino di organizzare la propria sepoltura

⁶⁹ W.H., Huayu dianying zu tuan zhan jinshi, Weinisi dianyingjie gua "Zhongguo feng" 华语电影组团战金狮, 威尼斯电影节刮"中国风", in *Dianying huakan*; 9, 2011

dignitosa di nascosto dalle autorità. *Jingang jing* 金刚经 (*Diamond sutra* / Il sutra del diamante, Tsai Ming-liang, 2012), cortometraggio che mostra un monaco che cammina. *San zimei* 三姊妹 (*Three sisters* / Tre sorelle, 2011) di Wang Bing, porta sullo schermo la situazione rurale della provincia dello Yunnan, dove i bambini vengono spesso lasciati nei villaggi mentre i genitori vanno a cercare lavoro in città. Il film segue una famiglia formata dal padre e tre bambine alle prese con le difficoltà della vita di tutti i giorni. È quest'ultimo a guadagnarsi il premio Orizzonti dell'edizione⁷⁰.

Per la 27^a Settimana Internazionale della Critica viene selezionato *Xiao He* 小荷 (*Lotus* / Piccolo loto, Liu Shu 刘姝, 2012), storia di una giovane insegnante di provincia che si trova faccia a faccia con la dura realtà della capitale.

Nel 2013, per festeggiare la sua 70^a edizione, la Mostra organizza un progetto speciale dal titolo *Venezia 70 - Future Reloaded*: settanta registi provenienti da tutto il mondo realizzano un cortometraggio (tra i 60 e i 90 secondi) proiettato nel corso della rassegna sul tema del futuro del cinema. Al progetto partecipano Jia Zhangke, Yonfan, Wang Bing e Peter Ho-sun Chan⁷¹.

In concorso viene selezionato l'ultimo lavoro di Tsai Ming-liang, *Jiao you* 郊遊 (*Stray dogs* / Viaggio in periferia, 2013), che racconta di vite emarginate nei sobborghi di Taipei, e che vince il Gran Premio della Giuria. Partecipa fuori concorso, invece, il nuovo lungometraggio di Wang Bing, *Feng ai* 风爱 (*Till madness do us apart* / Amore folle, 2013), drammatico documentario su un manicomio dello Yunnan dove vengono internati i soggetti sgraditi al Partito.

Per la sezione Orizzonti viene presentato *Sishui* 死水 (*Stagnant water* / Acqua stagnante, Wang Xiaowei 王小伟, 2013), la vicenda di un tassista e di un artista, ambientata lungo un fiume; per le Giornate degli autori viene selezionato *Jiangshi* 殭屍 (*Rigor mortis*, 2013), horror hongkonghese di Juno Mak 麦浚龙; infine per la Settimana della Critica viene scelto come settimo titolo *Shuiyin jie* 水印街 (*Trap street* / Via Shuiyin, Vivian Qu 文晏, 2013).

⁷⁰ San Ti 三替, Weinisi dianyingjie bimu, jin ji de "Sheng shang" qin jinshi 威尼斯电影节闭幕,金基德"圣殇"擒"金狮", in *Dazhong dianying*; 9, 2012.

⁷¹ Cfr. <http://www.labiennale.org/it/cinema/storia/registi/> (1.12.14).

La sezione Venezia classici, dedicata ai film e ai documentari restaurati, ospita due pellicole cinesi: *Tian mimi* 甜蜜蜜 (*Comrades: almost a love story* / Dolce segreto, Peter Ho-sun Chan, 1996) e *Yangguang canlan de rizi*⁷².

L'ultima edizione della Mostra ospita un rappresentante sinofono in tutt'e tre le giurie internazionali: Joan Chen (Chen Chong 陈冲) per la selezione ufficiale, Vivian Qu nella giuria Premio Venezia Opera Prima Luigi De Laurentiis e Ann Hui, presidente della giuria Orizzonti, la quale presenta fuori concorso il suo film *Huangjin shidai* 黄金时代 (*The golden era* / L'età dell'oro, 2014) sulla vita della scrittrice Xiao Hong 萧红, scelto come evento di chiusura della rassegna. Fuori concorso viene presentato anche il nuovo film di Peter Ho-sun Chan, *Qin'ai de* 亲爱的 (*Dearest* / Caro, 2014), vicenda che ruota intorno al rapimento di un bambino. In concorso viene selezionato il film di Wang Xiaoshuai *Chuangruzhe* 闯入者 (*Red amnesia* / L'intruso, 2014), storia di una vedova perseguitata da uno stalker a causa del suo passato.

Nella sezione cortometraggi partecipa *Dashu* 大暑 (*Great heat* / Il grande caldo, Chen Tao 陈涛, 2014), cronaca di un'amicizia nata da un incidente; mentre alla Settimana della Critica prende parte *Binguan* 殓棺 (*The coffin in the mountain* / Una bara da seppellire, Xin Yukun 忻钰坤, 2014), *noir* ambientato tra le montagne cinesi.

Nel corso della scorsa rassegna viene organizzato, per la prima volta, un forum dedicato interamente ai film cinesi, il China Film Forum, in cui si discute delle sfide future e delle potenziali strategie per espandere l'industria cinematografica cinese, come pure delle opportunità di cooperazione tra le varie cinematografie mondiali.

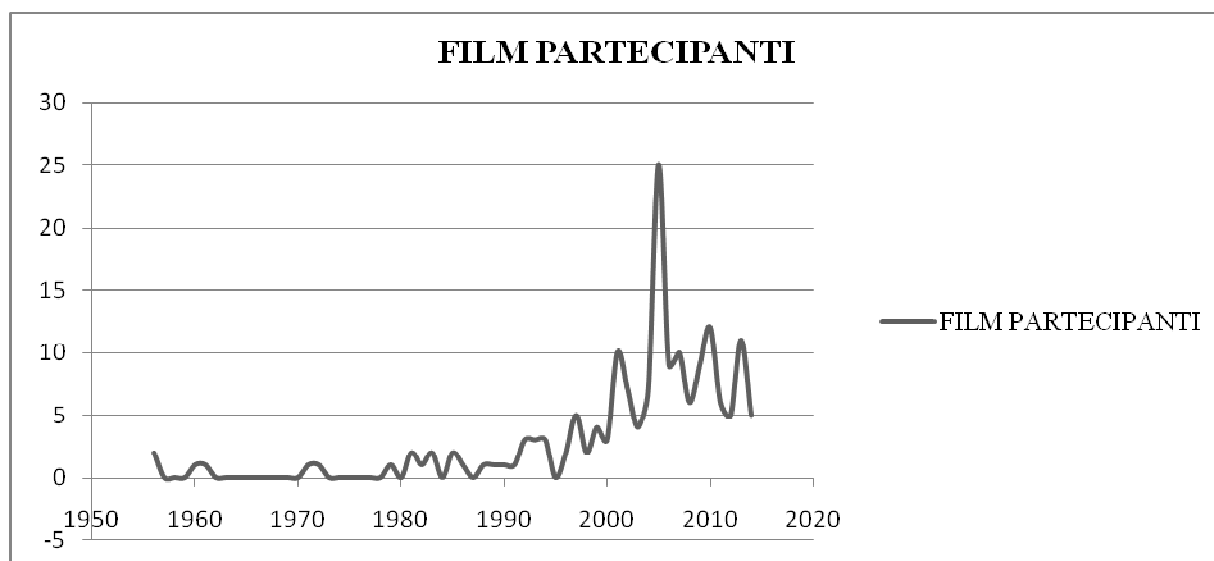
Nessun nuovo trionfo cinese, insomma, per l'ultima edizione del festival, ma, come è accaduto negli ultimi anni, un'ottima partecipazione.

⁷² Cfr. <http://www.labiennale.org/it/cinema/archivio/mostra-70/film/sel-uff/venezia-classici/> (1.12.14)

CAPITOLO TERZO: UN'ANALISI E UNA PROSPETTIVA

3.1 Premesse storiche

Nei precedenti capitoli ci si è soffermati sulla cronistoria della presenza cinese alla Mostra internazionale d'arte cinematografica e sui cambiamenti del festival stesso a partire dai primi contatti con la Cina fino alla passata edizione. La partecipazione cinese al festival può essere riassunta nel grafico sottostante, che presenta sull'asse delle ascisse gli anni e sull'asse delle ordinate il numero dei film.



Dall'indagine risulta evidente come il numero delle pellicole sinofone sia andato man mano aumentando nel corso degli anni, fino ad attestarsi tra le cinque e le dieci nelle ultime edizioni.

I primi anni presi in esame nel grafico sono caratterizzati da una scarsa partecipazione al festival, dovuta in gran parte al fatto che la Cina si trovava ad affrontare gravi problemi interni, vale a dire i forti cambiamenti economico-politici legati alla conclusione della guerra

civile e all'instaurazione del regime comunista. Questo mutamento storico ha di fatto ha una grande influenza sulla produzione cinematografica perché una volta al potere il Partito mette in atto dei provvedimenti volti ad aggiornare il sistema: presto l'industria del film viene nazionalizzata, il Ministero della Cultura crea l'Ufficio Cinema (organo atto ad occuparsi di produzione, censura e distribuzione delle pellicole) e viene bloccata l'importazione di film occidentali in favore di pellicole provenienti dall'URSS e da altri Paesi della sfera comunista.

Alla metà del Novecento la Cina è un Paese prevalentemente agricolo e l'interesse per il cinema è limitato ai soli centri urbani di maggiori dimensioni. È solo dopo la metà degli anni Cinquanta che si inizia a comprendere l'importanza del cinema come mezzo d'informazione e a realizzare pellicole di propaganda che vengono diffuse nelle regioni più remote del Paese da veri e propri cinematografhi itineranti. Allo scopo di preparare nuovi tecnici del cinema che possano contribuire alla propaganda, viene fondata nel 1956 l'Accademia del Cinema di Pechino. In quegli anni la politica del "Grande balzo in avanti", attraverso cui il Partito si propone una rapida crescita economica, ha effetti anche sul cinema, il quale, soggetto ad una maggiore apertura, si sviluppa di pari passo con l'interesse del pubblico. Questo breve periodo di maggior autonomia cinematografica viene presto minacciato dalla Rivoluzione Culturale. Tra il 1966 e il 1976 tutte le forme artistiche vengono controllate con estrema rigidità dalla Banda dei quattro, che limita la libertà di espressione obbligando gli artisti a far riferimento alle otto opere modello (*yangbanxi* 样板戏) imposte dal Partito. L'industria cinematografica viene fortemente limitata: vengono banditi tutti i film stranieri e quelli cinesi prodotti prima del 1966 (tra quell'anno e il 1969 non viene realizzata nessuna pellicola) e Jiang Qing e i suoi collaboratori elaborano un genere ideologicamente applicabile al cinema, "espressione del modello rivoluzionario"¹. Ne risultano lungometraggi come *Hongse niangzijun*, trasposizioni filmiche di rappresentazioni teatrali che combinano danza e temi rivoluzionari, produzioni di più immediata comprensione per un pubblico contadino. È quindi comprensibile il motivo per cui in quel lasso di tempo viene presentato alla Mostra solamente uno sparuto numero di titoli.

La morte di Mao nel 1976 pone fine anche all'influenza esercitata dalla Banda dei quattro sulla produzione artistica. Con il passaggio del potere a Deng riprende lo sviluppo economico e culturale: nel 1978 riapre l'Accademia del cinema di Pechino (chiusa durante la Rivoluzione culturale), i film prodotti prima del 1966 cominciano a essere nuovamente

¹ P. Clark, *Chinese cinema: Culture and Politics Since 1949*, Cambridge, Cambridge University press, p.128.

distribuiti e vengono importate pellicole straniere. Dagli anni Ottanta si assiste ad un timido ritorno cinese anche a Venezia: molti dei film realizzati in quegli anni riacquistano una certa cura formale, sono permeati da un senso di melanconia e caratterizzati da una più ampia attenzione alla sfera psicologica, come nel caso di *Luotuo xiangzi* e *Cheng nan jiushi*. Nel 1982 si diploma all'Accademia del cinema di Pechino il primo gruppo di studenti dell'era post-rivoluzionaria, la prima generazione dopo anni ad aver studiato anche testi filmici stranieri. Sono i registi che per primi portano l'esperienza cinese nell'arena globale e che hanno come capifila Chen Kaige e Zhang Yimou. Questi cineasti, prendendo spunto dal cinema occidentale, si distanziano dalle immagini stereotipate della Rivoluzione culturale, propendendo per narrazioni più stratificate e immagini simboliche ed evocative. Inutile dire che un cinema così formale, sebbene molto apprezzato negli ambienti festivalieri occidentali, incontra diversi ostacoli in patria, sia per il linguaggio poco adatto alle masse, sia per l'evidente influenza straniera, fortemente limitata a seguito della campagna contro la "liberalizzazione borghese" della fine degli anni Ottanta.

La crisi di Tiananmen ha effetti profondi sulla coesione della Quinta generazione: alcuni registi scelgono l'esilio, altri decidono di produrre film commerciali o lavorare nella televisione. I cineasti che cercano di mantenere il proprio stile si vedono costretti a dipendere dai finanziamenti stranieri, che iniziano ad affluire copiosi nella Repubblica Popolare a seguito delle prime politiche di apertura di Deng: è grazie ai capitali esteri che vengono realizzate pellicole come *Dahong denglong gaogao gua* e *Qiu Ju da guansi*. Nonostante il primo dei due film di Zhang Yimou venga inizialmente proibito in Cina, la vittoria del secondo (coproduzione hongkonghese) alla Mostra internazionale d'arte cinematografica spinge il governo a riabilitarne lo status e a incensarlo come opera cinese. Da queste coproduzioni, e dalla maggiore spinta all'apertura e allo sviluppo economico, scaturisce un vero e proprio cinema cinese transnazionale. I principali finanziamenti provengono da Taiwan e Hong Kong, che in virtù di una tradizione cinematografica ben consolidata e godendo di condizioni peculiari (soprattutto per quanto riguarda Hong Kong), hanno già avuto la possibilità di esportare la propria produzione nei mercati d'oltreoceano e nei circuiti festivalieri nostrani (*Shanghai zhi ye*, *Beiqing chengshi*). Complici le politiche di Deng, gli anni Novanta vedono una sempre più labile linea di demarcazione tra i Paesi della Greater China, concretizzatasi in una vera e propria osmosi economico-culturale, che ha nel cinema uno dei suoi maggiori sbocchi (*Dung che sai duk*). Se da una parte il cinema cinese tende a

internazionalizzarsi, dall'altra quello hongkonghese sta tornando a "sinizzarsi": c'era un tempo in cui le case di produzione di Shanghai si trasferivano nella colonia in cerca di maggior fortuna e libertà creativa, ora il cinema hongkonghese sta in parte tornando in madrepatria da dove provengono i grossi finanziamenti; anche cineasti come Johnnie To e Tsui Hark si vedono costretti a scendere a compromessi con la Repubblica Popolare, accettando i tagli della censura.

A fianco delle grandi coproduzioni internazionali, intanto, si affacciano sul mercato cinematografico alcuni registi che lavorano al di fuori del circuito statale e delle linee guida del governo centrale. I cineasti della Generazione urbana si guadagnano l'attenzione internazionale per i loro film di critica e aperta protesta verso il Partito. La loro opposizione all'autorità viene apprezzata dai festival internazionali, che in molti casi favoriscono la partecipazione di quei film bollati con il veto (*Donggong xigong*), secondo una logica che probabilmente non si allontana molto da quella deplorata da Zhang Yimou nella sua lettera a Gilles Jacob a proposito della sua partecipazione a Cannes. Il regista lamenta di come in molti casi i film cinesi filogovernativi vengano considerati di second'ordine mentre quelli antigovernativi interessanti, evidenziando come spesso l'etichetta "proibito in Cina" equivalga alla garanzia di un lasciapassare nel circuito festivaliero internazionale (*Guonian huijia*). Con la fine del secolo la partecipazione cinese a Venezia diventa più costante, i registi della Quinta generazione, tornati in seno al Partito, abbandonano i piccoli festival sui quali hanno fatto affidamento agli inizi della loro carriera mentre i cineasti indipendenti monopolizzano le manifestazioni con i loro documentari sulla realtà quotidiana cinese. Una censura un po' più permissiva va incontro ad alcuni registi più compromissori, così cineasti come Jia Zhangke si assicurano il diritto di partecipare alle rassegne estere.

Il picco più alto del grafico corrisponde al 2005, quando alla 62ª Mostra del cinema viene organizzata la retrospettiva Storia segreta del cinema asiatico, che porta a Venezia quindici titoli restaurati, oltre agli undici presentati nell'ambito della Mostra. Il 2005 è probabilmente uno degli anni più importanti per il cinema sinofono: la retrospettiva organizzata a Venezia riconosce quella cinese come una cinematografia che nulla ha da invidiare alle altre e ne legittima la presenza nei festival di tutto il mondo. Grazie alla Mostra il cinema cinese ottiene maggiore visibilità anche in Italia, dove si inizia a considerare quello cinese come un cinema di tutto rispetto. L'esperienza del direttore Müller dà l'apporto necessario al consolidamento delle relazioni tra la cinematografia cinese e il festival di

Venezia, relazioni che vengono portate avanti anche dal suo successore Alberto Barbera, il quale nell'ambito dell'ultima rassegna veneziana propone un forum dedicato unicamente ai film cinesi, in cui si discute sulle strategie per espandere l'industria cinematografica sinofona, attraverso nuovi progetti e collaborazioni estere.

Dopo aver esaminato la situazione cinematografica cinese in relazione alla Mostra del cinema, è necessario analizzare il ruolo dei festival nella diffusione del cinema sinofono in Occidente e comprendere quali variabili hanno reso possibile una tale circolazione, di modo da comprendere il peso della rassegna veneziana all'interno del panorama festivaliero internazionale e in quale misura essa sia stata importante per la divulgazione del cinema cinese a livello internazionale.

3.2 Il primato veneziano

La nostra indagine comincia dagli anni Cinquanta ma, come già accennato, le radici del festival di Venezia affondano ben più addietro nel tempo. La prima Mostra, o più precisamente la 1^a Esposizione internazionale d'arte cinematografica, viene organizzata dal 6 al 31 agosto del 1932 nell'ambito della XVIII Biennale di Venezia, e vanta perciò il primato nel campo dei festival internazionali. L'Esposizione d'arte cinematografica nasce da un'idea del conte Giuseppe Volpi di Misurata, presidente della Biennale, di Antonio Maraini, segretario generale, e di Luciano De Feo, direttore dell'Istituto internazionale per il cinema educativo. La manifestazione si propone il duplice obiettivo di dare lustro all'industria cinematografica nazionale e di attirare a Venezia più visitatori possibili in un periodo in cui l'ondata di turisti va scemando (lo stesso conte Volpi era legato alla Compagnia Italiana Grandi Alberghi, un'associazione di hotel di lusso che comprendeva i palazzi del Lido dove si teneva la manifestazione). De Feo, forte della fitta rete di relazioni internazionali instaurata grazie al suo lavoro presso la "Rivista del cinema educatore", organizza un'esposizione che ha alla base un'idea innovativa: una rassegna competitiva tra opere provenienti da ogni parte del mondo. Il prototipo veneziano fornisce un'idea funzionale e di successo, combinando i livelli nazionale ed internazionale, creando uno spazio di confronto tra le varie cinematografie e dando al contempo una dimensione globale alle cinematografie locali.

Ma, come ogni iniziativa di un certo spessore, la rassegna viene presto assoggettata alla politica. L'organizzazione della Mostra aveva ricevuto un forte supporto da parte del governo fascista: sia da Luigi Freddi, capo della Direzione generale per la cinematografia dal 1934, sia da Mussolini stesso, il quale intendeva utilizzare il festival come strumento di legittimazione dell'identità nazionale fascista all'estero. Se inizialmente l'influenza fascista non è evidente, lo diventa nel 1936, con l'invito a Goebbels a partecipare alla rassegna come ospite d'onore. Lo scontento degli altri partecipanti alla Mostra per il trattamento preferenziale riservato ai film italiani e tedeschi e per le ingerenze politiche spinge gli inglesi, gli americani e i francesi a coalizzarsi per contrastare l'influenza fascista e cercare una soluzione: viene fondato così il festival di Cannes. La buona riuscita dell'azione politica messa in atto a Cannes viene presa ad esempio anche negli anni successivi: se la rassegna francese viene organizzata in risposta all'intrusione politica a Venezia, la fondazione del festival di Berlino si pone come obiettivo quello di mostrare la superiorità dell'Occidente in una Germania divisa mentre Mosca e Karlovy Vary si propongono di rappresentare una vetrina per le opere del blocco comunista. Il 1932 segna, quindi, il punto di partenza per un fenomeno che prende piede in tutta Europa, e più tardi nel mondo, sul modello dell'Esposizione d'arte cinematografica.

La Mostra di Venezia è anche tra i primi festival (insieme a Cannes) a venire accreditato come festival "A" dalla FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Film²), per la sua capacità di mantenere un ruolo centrale nel panorama cinematografico mondiale, capacità che le ha garantito per anni una posizione di visibilità e di prestigio. La decisione di classificare i festival era stata presa durante il festival di Berlino del 1951, quando la FIAPF era giunta alla conclusione che il forte incremento del numero delle rassegne cinematografiche nazionali e regionali dovesse essere circoscritto, di modo da evitare un'"inflazione" del prestigio dei premi. Con gli anni il sistema di classificazione si è allargato in modo da includere diverse categorie (festival cinematografici con film in

² Un'organizzazione internazionale creata nel 1933 con sede a Parigi che raccoglie 34 associazioni nazionali o regionali dei 29 Paesi in cui si realizzano film o prodotti audiovisivi. Ha lo scopo di rappresentare gli interessi economici, legali e normativi comuni alle industrie di produzione globali. Tra i principali settori che coordina ci sono copyright e proprietà intellettuale, anti-pirateria, tecnologie digitali, supervisione dei più importanti festival cinematografici. Ha accreditato finora 51 festival di tutto il mondo. I festival sinora accreditati come "Festival cinematografici con film in concorso" sono: Berlino, Cannes, Shanghai, Mosca, Karlovy Vary, Locarno, Montreal, Venezia, San Sebastian, Varsavia, Tokyo, Cairo, Tallinn, Goa, Mar Del Plata. Cfr. <http://www.fiapf.org/> (20.12.14).

concorso, specializzati con film in concorso, senza film in concorso, dedicati a documentari e cortometraggi).

Si può dire che l'Europa sia quindi la culla del fenomeno festivaliero. I motivi del suo primato sono molteplici: da una parte le peculiari condizioni geopolitiche del periodo prebellico che hanno poi garantito la nascita e la diffusione del fenomeno nel periodo postbellico, dall'altra il tentativo di proteggere economicamente e culturalmente il proprio mercato cinematografico di fronte alla superiorità hollywoodiana. In risposta al dominio americano l'Europa è stata in grado di generare un circuito cinematografico alternativo, non basato sul predominio dei grossi distributori bensì sui festival.

3.3 Il festival come sistema alternativo autonomo

Si può affermare che il circuito festivaliero sia un sistema cinematografico alternativo, esiste cioè parallelamente alla più grande industria commerciale (fatta per la maggior parte di conglomerati hollywoodiani) ma non ne è dipendente, essendo in grado invece di autosostenersi attraverso alcune strategie ben mirate. Ciò non significa che esso sia basato su una rigida opposizione all'industria americana, al contrario coinvolge in molti casi anche Hollywood per sostenere la propria rete. E il festival di Venezia non fa eccezione a questo meccanismo.

I festival rappresentano un'alternativa alla distribuzione: in origine le rassegne cinematografiche erano un veicolo di espressione dell'identità nazionale ed erano solo relativamente sottoposte alle considerazioni economiche, che iniziano ad acquistare importanza con il passare del tempo. La creazione del circuito festivaliero in Europa rappresenta la soluzione migliore al problema dell'egemonia americana in campo cinematografico: i festival offrono l'opportunità alle cinematografie nazionali di aggirare il monopolio hollywoodiano sul mercato e ottenere una visibilità che altrimenti non sarebbe possibile. Il format del festival permette d'instaurare un circuito alternativo dedicato ai film, un punto d'incontro per appassionati ed esperti, lontano dai multisala controllati dalle leggi di mercato e senza bisogno di intermediari; in questo senso le rassegne si rivelano fondamentali per quelle opere che non hanno ancora il potenziale commerciale per venire distribuite su larga scala, ma che suscitano l'interesse degli amanti del cinema.

La partecipazione ai festival può limitarsi anche ad una mera strategia di marketing: molti distributori europei scelgono di far partecipare i loro film in concorso, consci che eventuali premi faciliteranno il successo al botteghino, al contrario molti distributori americani, timorosi che i loro film possano venire etichettati come “film d’arte”, scelgono di partecipare nelle sezioni non competitive (Film d’Apertura / Chiusura, Fuori Concorso), o non partecipare affatto. Questa risposta allo squilibrio presente nel mercato cinematografico offre agli spettatori la possibilità di vedere, tramite i festival, film con un budget minore o opere di nicchia non disponibili nei grandi multiplex e ai registi l’opportunità di presentare i loro lavori e di accumulare la notorietà necessaria per entrare nel mercato. La proposta dei film non è di per sé soggetta alle regole delle uscite sul mercato: quella dei festival è un’industria che si limita all’auto-mantenimento e al supporto della settima arte, piuttosto che interessarsi agli aspetti redditizi o commerciali, non può quindi dare contributi per l’acquisto delle pellicole, concesse spesso gratuitamente, che vengono scambiate tra i vari festival, i quali modificano in molti casi il proprio programma in base alla disponibilità logistica.

I festival sono quindi una vera e propria comunità; lo stesso nome, “film festival”, è stato probabilmente ispirato dalla diffusa consuetudine di organizzare manifestazioni a livello collettivo attraverso cui le nazioni, le regioni o i gruppi etnici affermavano la propria identità culturale. Le rassegne europee hanno cominciato ad internazionalizzarsi dopo i tumulti degli anni Settanta e con l’apertura dei programmi dei festival, quando un gran numero di esperti di cinema ha iniziato a ricercare produzioni di qualità e scoprire nuove tendenze in tutto il mondo. Ma con la globalizzazione e l’aumento delle influenze transnazionali, la definizione di “scoperta” è diventata più problematica. La consacrazione dei registi della Quinta generazione, ad esempio, è una prevedibile conseguenza di un sistema alla continua ricerca di forme nuove e originali che possano suscitare l’interesse del pubblico occidentale; l’orientamento filo-estero e antigovernativo di questi cineasti ne fanno un prodotto perfetto per il mercato cinematografico straniero.

Per questo motivo molti registi di Paesi emergenti accettano di buon grado l’invito alle rassegne europee, dove intravedono la possibilità di una carriera migliore e di quel successo artistico che in patria sarebbe stato difficilmente raggiungibile. Registi come Zhang Yimou e Jia Zhangke, insieme a tanti altri, non avrebbero probabilmente avuto il risalto e i

riconoscimenti che hanno ora se non fossero stati presentati ai festival internazionali, in particolare a Venezia.

Il circuito festivaliero è un'alternativa che funziona in quanto riesce ad aggirare la distribuzione su larga scala, offrendo una vetrina internazionale per opere che non suscitano l'interesse delle grosse compagnie commerciali ma che hanno il potenziale per guadagnare un prestigio culturale sufficiente da attirare l'interesse dei cinema *d'essai*.

Una delle più importanti funzioni dei festival è quella di sottolineare ed accrescere il valore delle opere che vi vengono presentate attraverso i premi. In questo processo, definito da Marijke de Valck come *value adding process*³, i media svolgono un ruolo fondamentale: i festival possono fornire un'enorme quantità di materiale e la cernita che svolge la stampa, scegliendo di raccontare una storia piuttosto che un'altra, di pubblicizzare un film piuttosto che un altro, ha un'eco in tutto il mondo. In questo senso si può asserire che i festival e i media siano interdipendenti e si rafforzino reciprocamente.

Per definire il processo di *value adding*, de Valck sostiene il concetto bordieuniano di "valore" il quale implica che il capitale (o valore) può manifestarsi in forme diverse dalla quella economica. Al processo di *value addition* possono venire quindi sottoposti sia i film selezionati, che i premi e i media stessi.

I lungometraggi vengono preselezionati mesi prima dell'inizio della rassegna e, se scelti, vengono inseriti nel programma secondo criteri basati sulla qualità, l'estetica e il soggetto; alcuni dei film entrano in competizione e vengono sottoposti ad una giuria che ne decreta il vincitore, il quale godrà così di un maggiore prestigio culturale. C'è inoltre una tacita gerarchia all'interno del circuito internazionale: alcune rassegne sono più prestigiose di altre, quindi il processo di *value addition* è anche legato allo status di un determinato festival rispetto agli altri. È chiaro che un film premiato in uno dei festival di maggior prestigio trarrà un maggiore beneficio di qualsiasi film premiato in una delle sottocategorie. Il successo di *Xiao Wu* di Jia Zhangke, vincitore al festival dei Tre continenti di Nantes, non si può di certo paragonare a quello del Leone d'oro per *Sanxia haoren*.

Se da una parte la selezione dei film e il prestigio dei premi sono intrinseci al sistema dei festival, i media sono un'entità esterna, ma interdipendente, dal momento che legano l'evento locale con l'arena globale. Tutti cercano l'attenzione della stampa: dai registi dei

³ M. De Valck, *Film festivals - from european geopolitics to global cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, pp. 125-126.

blockbuster hollywoodiani a quelli di film d'autore, ciascuno spera di ottenere maggiore popolarità e prestigio. Le notizie che circolano nei festival possono catturare rapidamente l'attenzione globale e il valore ottenuto dall'interesse mediatico può trasformarsi facilmente in valore economico nel momento in cui si presenta la possibilità di distribuzione, di diritti televisivi e uscite in DVD. Il festival stesso dipende molto dai media: più addetti stampa sono presenti, maggiori sono le possibilità di successo della rassegna.

Per analizzare il processo di *value addition* è necessario considerare anche le implicazioni delle dimensioni spazio-temporali del festival. Per quanto riguarda la dimensione spaziale lo status di un festival cinematografico dipende anche dall'uso di pratiche di "segregazione", realizzate nella maggior parte dei casi con il sistema dell'accreditamento. Non tutti possono avere accesso all'evento in egual misura, alcuni eventi sono riservati ad esperti di cinema o a critici o a rappresentanti di istituzioni culturali. Per ottenere l'accreditamento stampa a Venezia è necessario presentare la tessera, eventuali servizi precedenti presso la Mostra o altre rassegne e una lettera del capo editore che confermi lo status di giornalista, i coordinatori stampa decideranno poi se accettare o meno la richiesta. Il sistema dell'accreditamento è essenzialmente gerarchico, vi sono quattro categorie di accreditamento e quella riservata ai giornalisti delle testate nazionali è ovviamente quella privilegiata. Può sembrare un sistema rigido, ma questo meccanismo di "segregazione" garantisce uno status culturale elevato: una stampa autorevole contribuisce al prestigio dell'evento. Per quanto riguarda la dimensione temporale, il tempismo è essenziale per l'organizzazione del festival e dipende dalla capacità o meno dei registi o delle case di produzione di finire i loro lavori "in tempo". In molti casi, come si è visto, alcuni film non sono riusciti a partecipare alla Mostra proprio per ragioni di questo tipo (*Xingxing, Yueliang, Taiyang, Lao jing*). D'altra parte anche i registi e i produttori preparano i loro progetti in base al calendario festivaliero: possono scegliere di seguire una vera e propria strategia di marketing, riflettendo su quale festival meglio si addica agli interessi del proprio film, oppure mantenere un certo legame con un festival in particolare (come nel caso di Jia Zhangke a Venezia). Inoltre la stessa durata del festival è soggetta al tempismo, perché si tiene in un lasso di tempo ridotto (una decina di giorni) ed è scandita da intervalli ben precisi (orari e giorni delle proiezioni) che contribuiscono a mantenere l'attenzione focalizzata sulla rassegna, assicurando un elevato valore alle notizie riportate sulla stampa.

È interessante notare come il processo di *value addition* non si limiti solo ai resoconti positivi da parte dei media, alcune ricerche sostengono infatti che un'immagine negativa può comunque mettere in luce il film o il regista, come probabilmente è accaduto con *Yige dou buneng shao*. Bisogna inoltre tenere presente che il valore aggiunto dato dalla scelta della giuria spesso non va di pari passo con quello dei media: le delibere della giuria contribuiscono direttamente all'immagine del festival (o delle eventuali associazioni che possono rappresentare, come la FIPRESCI), ma influiscono solo relativamente sull'opinione pubblica, la quale tende ad essere soggiogata dai media, che possono arrivare a direzionare anche le scelte di organizzatori e distributori.

I festival cercano inoltre di agevolare l'entrata nell'industria cinematografica. Uno dei problemi principali del mercato europeo in confronto a quello americano è la frammentazione del sistema educativo cinematografico. Sono presenti scuole dedicate al cinema e istituzioni relative ma solo un esiguo numero di esse ha contatti diretti con l'industria cinematografica e può offrire opportunità concrete di collocamento. I festival cinematografici, in compenso, permettono l'incontro di esperti di cinema da tutto il mondo e danno spesso la possibilità di formare nuovi talenti; la capacità dei festival di travalicare i confini nazionali ha favorito lo sviluppo di un approccio transnazionale al cinema, che al giorno d'oggi è diventato fondamentale per quelle produzioni prive di un consistente mercato nazionale.

La tendenza dei festival a facilitare l'accesso all'industria cinematografica inizia negli anni Novanta, quando le rassegne cominciano a organizzare i vari mercati dei film (Venice film market), conferenze, reti dei produttori, seminari per i giovani registi (Biennale college - Cinema), incontri formativi, tutte iniziative che incoraggiano lo sviluppo di un mercato cinematografico transnazionale. All'inizio degli anni Novanta, inoltre, si sviluppa in seno al circuito festivaliero una tendenza che vede molti Paesi ed istituzioni del primo mondo nel ruolo di finanziatori di registi provenienti da Paesi in via di sviluppo. Alcuni festival hanno addirittura messo a disposizione delle sovvenzioni riservate ai cineasti di Paesi emergenti; uno degli esempi più conosciuti è il fondo Hubert Bals, dal nome del fondatore del festival di Rotterdam appassionato di cinema asiatico, che ha finanziato anche Zhang Yuan. Altri registi ricevono il supporto di associazioni o privati sinofili, come nel caso di Marco Müller con Fabrica.

Tutte queste iniziative, seppure molto utili alla causa cinematografica, presentano comunque il problema sistematico legato al breve lasso di tempo in cui si tiene la manifestazione che ne limita la capacità di sortire effetti costanti e continuativi.

I festival cinematografici, in definitiva, sono in grado di contribuire all'entrata dei film nel mercato, offrire una vetrina per i media attraendo così produttori e distributori internazionali e facilitare le relazioni con partner economici da tutto il mondo. Queste caratteristiche intrinseche ai festival hanno senza dubbio agevolato la partecipazione anche dei film sinofoni alle rassegne europee. Un ulteriore fattore che ha stimolato l'interesse occidentale verso il cinema della Repubblica Popolare, è bene ricordarlo, viene però dal sistema cinese stesso.

3.4 Il ruolo della censura

Ora come ora non esiste quasi più un vero e proprio cinema cinese, come non esistono quasi più cinema prettamente nazionali: il cinema è diventata un'entità transnazionale costruita su gruppi e individui provenienti da ogni parte del mondo. Il settore sta mutando, la recente attenzione mondiale verso il cinema asiatico, non è altro che la conseguenza del profondo cambiamento avvenuto nel settore cinematografico negli ultimi anni: il baricentro del sistema si sta gradualmente spostando ad est, dove attualmente risiede l'unica industria che possiede la capacità e i mezzi per tenere testa ad Hollywood; la crescente presenza di attori americani sia nei film orientali che nei festival ne è la riprova.

Nonostante il mercato cinematografico cinese sia sempre più globalizzato, una caratteristica rimasta inalterata in questo sistema è la censura. A partire dall'inizio degli anni Novanta il Film Bureau, spronato dall'apertura economica, in particolare dopo l'entrata della Cina nel WTO, ha cominciato a rivedere e riadattare costantemente le regole in materia di cinema. Le sue normative, però, mancano sempre di trasparenza e le regole riguardanti l'accettabilità dei contenuti continuano ad essere definite in maniera troppo generica e imprecisa, ciò non aiuta a chiarire davvero il motivo per cui certi film non ottengono il lasciapassare dell'Ufficio cinema. Questo fatto induce ad interpretare le decisioni riguardanti l'operato della censura come scelte soggettive che poco hanno a che vedere con prassi

prestabilite. Con la comparsa dei registi della Generazione urbana i rapporti già tesi con l'autorità (scaturiti dall'atteggiamento poco collaborativo dei loro predecessori) si complicano ulteriormente, dal momento che presto i cineasti non si preoccupano più di chiedere il permesso ufficiale per presentare i loro lavori, ma preferiscono prendere vie traverse per far giungere le copie dei loro film ai festival stranieri, sperando così di ottenere maggiore distribuzione e finanziamenti. In questo periodo, nonostante la loro visibilità sul circuito internazionale, la maggior parte dei lavori dei giovani registi indipendenti viene vietata in Cina a causa dei contenuti invisi alla censura, e a questo proposito è interessante notare come una buona fetta dei film banditi abbiano ricevuto riconoscimenti in campo internazionale (*Bawang bieji, Donggong xigong, Guonian huijia, Brokeback mountain*).

I lungometraggi dei registi indipendenti sono molto apprezzati all'estero non solo per il loro sapore di cinema-verità, ma anche perché la realtà che audacemente portano sullo schermo proviene da un luogo sottoposto ad un regime autoritario socialista, dove il fatto stesso di girare film fuori dal circuito statale viene considerato una sfida nei confronti del governo. Rappresentare i cambiamenti in corso nella società cinese è un atto provocatorio nonché rischioso ed è proprio per questo motivo che i cineasti indipendenti si avvalgono di un'estetica realista nel rappresentare il loro Paese, trasformando abilmente le criticità sociali presenti in patria in vantaggi finanziari all'estero e svicolando attraverso le maglie dell'economia di mercato. Considerando l'interesse occidentale per le nuove voci dei Paesi emergenti e l'attenzione che suscitano le pellicole "messe al bando", non sarebbe troppo errato affermare che la censura ha suo malgrado promosso la circolazione dei film indipendenti cinesi.

C'è da aggiungere che in una società così estesa più un film è *low budget* e autoprodotta, meno attira l'attenzione delle autorità e può quindi circolare con facilità attraverso canali ufficiosi; al contrario, più una produzione è grossa, più attirerà l'attenzione e dovrà passare necessariamente al vaglio della censura. È anche per questo motivo che negli ultimi anni è aumentata la partecipazione di film cinesi indipendenti nei festival di tutto il mondo: i registi poco conosciuti possono sfruttare la loro mancanza di notorietà per arrivare in sordina ai festival occidentali. Anche i festival, ormai, sono avvezzi ad aver a che fare con la censura e per aggirarla si servono in molti casi di piccoli espedienti: spesso, ad esempio, non rendere noti i titoli dei lungometraggi permette di evitare possibili divieti e problemi di organizzazione (*Jinnian xiatian*).

Il 2012 è stato un anno particolarmente sensibile per quanto riguarda il tema della censura a causa del concomitante Congresso del Partito comunista e della nuova nomina del presidente, a cui è seguito un rinnovato controllo sui contenuti delle opere cinematografiche. La cosa curiosa quando si parla di censura nella Repubblica Popolare è che, essendo le normative così lacunose, qualsiasi soggetto può essere preso di mira: si può venire accusati per dare una rappresentazione non veritiera della Cina (*Dahong denglong gaogao gua*), o per darne una anche troppo fedele (*Guonian huijia*), o ancora per raccontare di soggetti corrotti e attività illecite (*Youhua haohao shuo, Donggong xigong*).

La censura agisce insomma come incentivo per la diffusione del cinema sinofono: il fatto di avere una storia, spesso travagliata, alle spalle, rende più accattivante l'opera e ne facilita la circolazione all'estero; è innegabile come l'idea di vedere qualcosa di "proibito" possa accendere l'interesse degli spettatori di qualsiasi Paese.

3.5 Film da festival

La massiccia proliferazione dei festival ha creato un circuito alternativo in cui le rassegne cinematografiche hanno assunto il ruolo di mercati ed eventi mediatici e ha permesso al cinema indipendente cinese di fare il suo ingresso nel sistema di produzione e consumo globale. Il sistema festivaliero non solo ha contribuito a svecchiare il cinema europeo ma ha anche avuto un ruolo fondamentale nel controbilanciare l'ascendente hollywoodiano, scostandosi orgogliosamente dalle megaproduzioni americane e prediligendo nuove tendenze e filmografie provenienti dai Paesi emergenti, come ad esempio le cinematografie asiatiche a Rotterdam.

Nonostante il circuito festivaliero funzioni come una zona esclusiva al di fuori della quale i film spesso non vengono considerati commerciabili, le manifestazioni cinematografiche riconoscono alle opere una sorta di prestigio culturale, che si traduce in valore economico attraverso i premi. In realtà i premi hanno di per sé un valore intrinseco relativamente basso: sono gli agenti di vendite, i distributori, i critici e l'intero sistema festivaliero a creare un'economia intorno ai partecipanti e soprattutto ai vincitori dei festival, trasformando l'opera cinematografica in un bene di consumo, la cui circolazione è giustificata e sostenuta dai riconoscimenti delle rassegne.

La scelta dei film per i festival tende a basarsi su criteri come il multiculturalismo e la correttezza politica, spesso però le motivazioni di una selezione o di un rifiuto non sono puramente estetiche o artistiche ma vengono complicate dalla politica e dalle ideologie. Questa prassi risulta piuttosto evidente quando si arriva alle decisioni finali delle giurie, come nel caso della premiazione dei tre film sinofoni a Venezia nel 1994; l'estetica e la politica possono creare quindi diversi livelli di significato nello stesso circuito cinematografico.

Molti dei film d'autore e di nicchia, non realizzati dalle grandi case di produzione, sono spesso etichettati come "*festival film*" o "film da festival". Questo appellativo si riferiva inizialmente ad opere destinate agli esperti di cinema, ai critici e agli specialisti e non al grande pubblico, interessato al cinema come mezzo di intrattenimento. Con l'aumento del numero delle manifestazioni internazionali legate al cinema, oggi il pubblico dei film da festival si è moltiplicato, ma è ancora perlopiù limitato ad una platea occidentale.

Nel caso dei cineasti indipendenti cinesi, il loro distacco dal mercato e dal pubblico della madrepatria rende la loro marginalità una posizione politica alternativa che determina la simpatia della critica internazionale. A questo proposito un esempio interessante per comprendere un po' meglio il mercato cinese è *Sanxia haoren*, Leone d'oro a Venezia 2006 e distribuito in Cina da Warner. Il film di Jia Zhangke, che tratta di temi poco graditi alla censura, era stato distribuito in madrepatria solo in un numero limitato di copie. Dopo la vittoria a Venezia e la riabilitazione da parte dell'autorità (che fa di Jia una sorta di beniamino nazionale), l'opera riscuote un ottimo successo di pubblico al momento della distribuzione video, nonostante la concorrenza della pirateria.

Il fatto che fino a qualche decina d'anni fa il cinema cinese fosse quasi completamente sconosciuto in Occidente e vi abbia iniziato a circolare grazie ai festival europei ha innescato un circolo virtuoso e vizioso al tempo stesso, poiché da una parte ha permesso al cinema cinese una maggiore visibilità internazionale e dall'altra fa sorgere il dubbio che questi film vengano realizzati *ad hoc* per un pubblico straniero. Per di più, trattandosi spesso di coproduzioni internazionali, molti dei film che partecipano ai concorsi diventano opere non completamente cinesi ed il fatto che il film di Jia sia stato distribuito da Warner ne è la conferma. L'appoggio di uno dei maggiori festival cinematografici, tra l'altro, contribuisce alla legittimazione del lavoro del regista e scatena l'interesse mediatico nazionale che dà alla vittoria veneziana un tono patriottico. La glorificazione di Jia in patria ha, secondo alcuni, compromesso il valore dell'autentica rappresentazione cinematografica della realtà cinese e

ha contribuito a far perdere all'etichetta di "indipendente" parte della sua connotazione *anti-establishment*.

Nel momento in cui si viene vincolati nella scelta del soggetto, i vantaggi di realizzare "film da festival" possono trasformarsi in limitazioni della propria libertà artistica; viene da chiedersi, quindi, se la Generazione urbana seguirà o meno una parabola simile a quella della Quinta generazione: dalla sperimentazione, al manierismo, al cinema commerciale. Il rischio d'incappare in una traiettoria analoga non è da escludere, in quanto il cinema indipendente (nonostante sia nato come alternativa al mercato statale) assieme al successo deve anche far fronte alle nuove regole statali e alla libera circolazione di capitali, che mettono a disposizione una maggiore quantità di finanziamenti. Alcuni registi cinesi, seguendo l'esempio di Zhang Yimou, hanno già ceduto alle lusinghe del mercato: Zhang Yang, visto a Venezia con *Zuotian*, è passato al Nuovo cinema *mainstream*, moderno filone d'intrattenimento che racconta lo stile di vita e le storie d'amore cittadine, soggetti che interessano non soltanto il pubblico cinese, ma anche quello estero.

È un dato di fatto che senza l'eco mediatica dei festival internazionali il cinema cinese (in particolar modo quello indipendente) non avrebbe probabilmente mai potuto essere popolare a livello internazionale. La scelta di "contrabbandare" le copie dei film ha aiutato ad aprire un mercato per i film cinesi indipendenti e a guadagnare nuovi spettatori. Se si pensa al fatto che la maggior parte delle opere cinesi arrivate sul mercato occidentale sono da una parte grandi produzioni epiche in costume e dall'altra lungometraggi legati al cinema d'autore, risulta chiaro che la legittimazione statale del cinema indipendente non sia stata altro che una scelta dettata dalle forze di mercato.

I cambiamenti avvenuti negli ultimi anni possono in buona parte essere attribuiti all'entrata della Cina nel WTO. Il cinema, stimolato dalla nuova circolazione di capitali e dal successo nel circuito festivaliero internazionale, continua a mutare e a rinnovarsi: le sue trasformazioni vanno di pari passo con i cambiamenti del mercato internazionale; allo stesso modo il manierismo dei cineasti della Generazione urbana non è altro che un sintomo della loro ansia da prestazione di fronte al potere nel mercato post-socialista. Il circuito cinematografico ha contribuito a rigenerare la scena cinematografica cinese, attraendo nuovi talenti e offrendo ai giovani cineasti la possibilità di presentare i loro lavori, oltre a fornire una piattaforma attraverso cui poter entrare nel mercato globale.

Il dubbio che rimane è che i registi cinesi si siano arresi all'egemonia culturale occidentale. Il loro successo nelle rassegne cinematografiche internazionali era inizialmente dovuto alla loro originalità, al loro rappresentare l'essenza di "film da festival"; del resto i festival erano l'unico luogo dove la loro voce potesse essere ascoltata e compresa. La ricezione del cinema cinese è cambiata con gli anni, ma il rischio è che le loro "verità" possano presto diventare prodotti di consumo del mercato internazionale.

3.6 I festival come oggetto di ricerca

I festival cinematografici internazionali come disciplina di studio sono stati ignorati dagli esperti di cinema per gran parte del ventesimo secolo. Nonostante siano state pubblicate un gran numero di monografie relative ai singoli festival, non c'è mai stato un vero e proprio interesse accademico a riguardo, almeno fino agli ultimi anni quando studiosi di tutto il mondo hanno iniziato a teorizzare e confrontare le diverse cronistorie delle rassegne cinematografiche. La disciplina dei festival è così assurta allo status di materia accademica, essenziale allo scopo di comprendere i rapporti tra le diverse cinematografie e le dinamiche della cultura mediatica internazionale.

Lo studio dei festival ha un grande potenziale perché mette in collegamento materie diverse e tocca settori differenti; si tratta di un campo interdisciplinare che coinvolge spazi, luoghi e tradizioni diverse e che converge nella disciplina più ampia dei media. Sono proprio i media a fornire la maggior parte del materiale riguardante le rassegne cinematografiche internazionali, attraverso documenti non accademici (articoli, reportage...), privi quindi dell'approccio metodico tipico della ricerca. Gli studiosi possono invece fornire un'analisi dei film, delle istituzioni, della storia e della distribuzione, aiutando a capire il ruolo dei festival nella cultura e nella società. Lo studio dei festival cinematografici si situa quindi tra la ricerca sui film e quella sulla cultura dei media, in quanto prende in considerazione anche il contesto nazionale (sociale, economico, politico), l'arte, l'estetica cinematografica, essendo il festival un luogo di auto-identificazione di una comunità nazionale. Per questa loro capacità d'intrecciarsi con altre discipline, de Valck definisce i festival come dei "siti di passaggio"⁴

⁴ *Ibidem*, p. 36-39

obbligatorie: eventi che hanno assunto un'importanza tale nella produzione, distribuzione, fruizione dei film, che senza la loro esistenza l'intero circuito si sgretolerebbe.

La loro condizione di "crocevia" di discipline e materie permette di approcciare una possibile ricerca accademica da più punti di vista, dal momento che nell'ambito dei festival si incrociano svariate anime: estetica, economica, istituzionale, relativo alla ricezione, strategica, transnazionale.

Il primo modo per approcciare la ricerca sui festival è di focalizzarsi sull'opera cinematografica. Prendendo il film come punto di riferimento si possono riscontrare una gran quantità di processi che hanno luogo prima, durante e dopo le rassegne. Il film deve prima di tutto essere proposto per l'entrata in competizione: in base alle regole del festival viene presentato dai registi o dai produttori e passa al vaglio della commissione di preselezione. Se accettata, l'opera viene poi inserita nel programma sulla base dei vari criteri del festival; il suo posizionamento giocherà anch'esso una parte nella ricezione dell'opera durante e dopo la fine della rassegna. L'ultimo passo è la competizione, in cui la giuria sceglie, in base a valutazioni più o meno oggettive, il film o i film da premiare. La ricerca si focalizza quindi sul film come forma d'arte (le opere preselezionate dagli esperti competono per aggiudicarsi il riconoscimento dell'eccellenza) e sul festival come un veicolo attraverso cui presentarla al grande pubblico.

Il secondo tipo di approccio è quello economico, che vede i film come prodotti commerciali e i festival come mezzi per favorire il business del cinema, in quanto le rassegne possono rivelarsi degli efficaci motori d'interesse per l'industria cinematografica. La propensione al mercato diventa evidente considerando che una delle principali organizzazioni che influenzano i festival è la FIAPF, che rappresenta gli interessi legali e economici degli attori facenti parte l'organizzazione, oltre a regolare i festival e le loro pratiche commerciali. Uno dei principali motivi dell'esistenza dei festival, come si è visto, è legato ai problemi di distribuzione. Complice l'attenzione sempre maggiore riservata al circuito festivaliero e l'aumento del numero delle manifestazioni, le rassegne cinematografiche hanno assunto un vero e proprio ruolo di canale alternativo di distribuzione e di marketing, legittimato dall'attenzione riservata a questo tipo di eventi da parte dei media. È per questo motivo che anche alcune grosse produzioni americane scelgono di venire presentate ai festival: in tal modo si attira l'attenzione sulla *première* del film, impreziosita dal suo buon numero di star (un vantaggio, beninteso, sia per il film che per il festival stesso) e la presenza al festival

(anche se spesso fuori competizione) assicura un'approvazione artistica senza il rischio d'incappare in recensioni troppo negative. Il valore artistico garantito dal festival fornisce ai film un lasciapassare dal circuito festivaliero alla grande distribuzione. Ciò agevola le vendite di film e la creazione di un network internazionale, fornendo possibilità di formazione e fondi per i giovani registi; per i cineasti debuttanti le rassegne corrispondono ad un trampolino di lancio attraverso cui è possibile, con un po' di fortuna, ascendere al pantheon dei grandi vincitori. I festival, in questo modo, passano dal ruolo passivo di vetrine della produzione mondiale a soggetti attivi nell'ambito dell'industria cinematografica.

Oltre la sfera artistica e commerciale, un festival è prima di tutto un'istituzione, formata da diversi gruppi d'interesse (esperti di cinema, sponsor, politici...), tutti con le proprie aspettative da soddisfare. Una rassegna può essere analizzata a partire dai gruppi che la costituiscono e che trovano in essa un punto d'incontro privilegiato per confrontarsi e discutere: da una parte rappresentanti dell'industria cinematografica (produttori, distributori, associazioni professionali, d'istruzione e formazione...), organizzatori di eventi, spettatori, con i propri interessi e richieste; dall'altra coloro che lavorano nell'organizzazione della rassegna come direttori, membri della commissione di selezione, manager degli eventi, chi si occupa del programma, stampa. Alcuni di questi attori hanno avuto un ruolo di primo piano sulla riuscita delle rassegne, tanto da costruire una vera e propria carriera legata al circuito festivaliero; l'esempio più lampante sono i vari direttori susseguitisi a capo dei vari festival: De Hadeln, Müller e altri, che hanno messo la loro esperienza al servizio della manifestazione.

Il quarto metodo per approcciare la ricerca è dal punto di vista della ricezione del pubblico, in quanto l'obiettivo primario di un festival è pur sempre quello di mostrare i film; che siano proiezioni riservate alla commissione di selezione, alla giuria, ad una ristretta cerchia di esperti o al grande pubblico, si tratta in ogni caso di spettatori. Quando si parla di festival come di una mostra di cinema bisogna tenere presente diverse questioni. Innanzitutto il tipo di ricezione dipende dalla natura del festival stesso: la possibilità di vedere qualcosa di nuovo, per primi, qualcosa che non si può trovare da nessun'altra parte, in aggiunta all'eventualità di intravedere qualche star internazionale e all'ambientazione fuori dal comune, attira un buon pubblico. In secondo luogo, in particolare nel caso dei festival specializzati, l'impressione generale di appartenere ad un gruppo più grande, una comunità cinefila che condivide lo stesso interesse, dà un ulteriore stimolo alla partecipazione. In generale l'ambientazione e la struttura del festival possono indurre una forma più o meno limitata di

partecipazione. Da ultimo, il ruolo del programma è rilevante ai fini della ricezione: l'idea che sottintende un certo programma è un modo per sottolineare e promuovere un certo film piuttosto che un altro, cercando in generale d'incoraggiare una partecipazione attiva ed importante.

Il quinto metodo di approccio prende in considerazione il luogo e lo spazio della manifestazione, che costituiscono l'intelaiatura della rassegna. Dacché hanno avuto inizio, i festival hanno sempre sovrapposto la cultura cinematografica con lo spazio politico e la geografia sociale in cui sono immersi; perciò il festival è in balia di forze sia locali che globali, definite dal luogo fisico in cui viene organizzato e dal suo posto nel circuito festivaliero. Le rassegne cinematografiche, al di là della loro sfera globale, hanno un impatto notevole sul luogo in cui vengono organizzate: città come Venezia o Cannes beneficiano non poco della presenza dei rispettivi festival, sia per quanto riguarda il turismo (attraendo visitatori da tutto il mondo) che l'urbanistica (infrastrutture). Le città, prima delle nazioni, definiscono l'identità dei festival.

Spostandosi oltre i singoli festival, il fenomeno può essere approcciato in maniera più generale come un circuito interconnesso caratterizzato da specifici sviluppi storici. Se si vuole comprendere un singolo festival o una singola edizione è necessario situarla nel contesto del circuito globale, poiché al giorno d'oggi nessun festival esiste al di fuori della sfera d'influenza del sistema festivaliero internazionale. Guardare il network da questo punto di vista significa prendere in considerazione il calendario annuale, i flussi di capitale e cultura che si spostano da una rassegna all'altra, le diverse specificità dei singoli festival, le relazioni di competizione ed emulazione, la reciproca influenza e lo status individuale. Inoltre, qualsiasi teorizzazione sui festival cinematografici necessita di contestualizzazione, dal momento che il circuito è in costante trasformazione e si adatta ai cambiamenti dell'industria cinematografica, della globalizzazione, della digitalizzazione e della commercializzazione.

Se lo studio del circuito festivaliero internazionale è una disciplina complessa, compiere ricerche su di una singola rassegna lo è altrettanto. Nonostante esistano monografie che trattano delle rassegne festivaliere, queste si limitano a prendere in esame specifiche edizioni o a studiare la manifestazione in generale, senza scendere nello specifico. Così facendo, però, si perdono molti dettagli che sono di sostanziale importanza non solo per la comprensione delle dinamiche interne ai festival (soprattutto per i neofiti), ma anche per

chiarire il quadro generale. Analisi come quella di Marijke de Valck, sebbene facciano luce su molti aspetti che accomunano tutte le manifestazioni cinematografiche, mancano di un approfondimento che solo le ricerche negli archivi possono colmare. Poter consultare la corrispondenza che sta dietro ad una scelta piuttosto che un'altra e conoscere il materiale che soggiace alle decisioni prese nell'ambito della manifestazione, rende possibile delineare un quadro più completo della rassegna.

Durante la mia ricerca presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia mi è stato possibile toccare con mano carteggi e documentazioni, i quali hanno permesso la ricostruzione della storia della partecipazione cinese alla Mostra e di mostrare i retroscena della manifestazione. A questo proposito è interessante notare come paradossalmente siano reperibili molte più informazioni relative agli anni passati piuttosto che agli anni recenti: con il passaggio al digitale le lettere, i telegrammi, i fax, sono stati sostituiti con le loro alternative più tecnologiche (e-mail, scambi telematici) che, se da una parte hanno facilitato le corrispondenze, dall'altro hanno aumentato la volatilità e la dispersione delle informazioni. Il materiale consultato è quanto di più recente sia conservato presso l'archivio, mentre un archivio "corrente" più aggiornato è a disposizione degli uffici produttori e non è consultabile dagli utenti. L'impossibilità di svolgere una ricerca completa basata su fonti di prima mano rappresenta un limite per gli studi accademici sui festival; una ricerca solo teorica, per quanto interessante ed approfondita, non può risultare altrettanto efficace ed incisiva.

In base a quanto scritto finora appare evidente come la Mostra del cinema di Venezia non faccia eccezione alle dinamiche a cui sono soggetti tutti i festival internazionali e che hanno permesso al cinema sinofono di farsi conoscere in Occidente. La rassegna ha rappresentato e rappresenta tuttora un efficace sistema di distribuzione per film e cineasti poco conosciuti, si pensi soltanto al numero dei registi indipendenti che si sono fatti conoscere presentando le loro opere a Venezia negli ultimi anni: da Wang Bing a Cai Shanjun, per non parlare di Zhang Yuan o Jia Zhangke. La capacità di dare alla cultura quel valore che spesso il mercato le nega ha permesso di mettere in luce opere che altrimenti non avrebbero avuto nessuna possibilità di distribuzione all'estero.

La manifestazione veneziana, in virtù del suo primato in campo internazionale, ha mantenuto negli anni una condizione di privilegio rispetto alle altre rassegne e, nonostante eventuali alti e bassi, è indubbio come abbia giocato un ruolo di primo piano nella diffusione

del cinema cinese in occidente. In passato la Mostra del cinema è stata tra i primi (se non il primo) festival internazionale ad includere nel programma dei film provenienti dalla Repubblica Popolare Cinese e ha mantenuto con gli anni una forte predilezione verso il cinema sinofono. Ciò è stato possibile anche grazie a direttori lungimiranti e sinofili, i quali hanno sostenuto la causa cinematografica cinese, presentando al grande pubblico (a volte assumendosi un certo rischio) piccoli gioielli.

La Mostra di Venezia ha primeggiato anche nel portare in trionfo il cinema sinofono con la vittoria di *Beiqing chengshi* nel 1989, seconda solo all'Orso d'oro di *Hong gaoliang* (1988). A partire dagli anni Novanta, in particolare, ha consacrato cineasti come Zhang Yimou e Ang Lee e portato al successo registi come Tsai Ming-liang e Jia Zhangke. Negli anni recenti ha dato visibilità non solo ai cineasti indipendenti e alle loro opere, ma ha anche aperto le porte al cinema cinese commerciale, riservandogli uno spazio Fuori concorso al pari delle grandi produzioni americane, ma soprattutto ha alzato il sipario sulla storia della cinematografia cinese attraverso la retrospettiva del 2005.

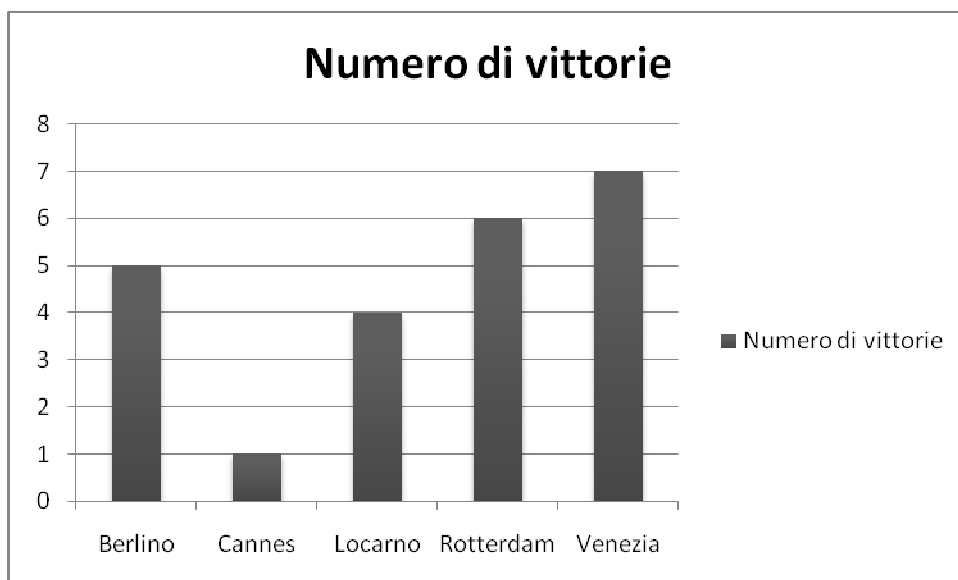
Nonostante la sua posizione di rilievo, la Mostra del cinema si colloca comunque in un circuito internazionale che fa delle rassegne delle entità interdipendenti. A volte capita che i loro rapporti possano essere tesi o incrinati, ma per la maggior parte si tratta di relazioni di collaborazione reciproca, come sottolinea Marco Müller (allora direttore del festival di Locarno) a Felice Laudadio in una lettera del dicembre 1996:

sono convinto che con te al timone della nave veneziana, i nostri festival potranno navigare in pacifiche acque, Locarno trarrà giovamento da un rapporto disteso con Venezia, ma anche alla Mostra potrà giovare un più ampio quadro di collaborazione.⁵

È chiaro come in una situazione del genere i programmi di tutte le rassegne tendano in qualche modo ad allinearsi, di certo Venezia con le sue dinamiche ha favorito la partecipazione del cinema cinese, ma allo stesso modo lo hanno fatto anche altri festival, in particolare la Berlinale. Il grafico sottostante riporta le vittorie sinofone nei maggiori festival europei⁶.

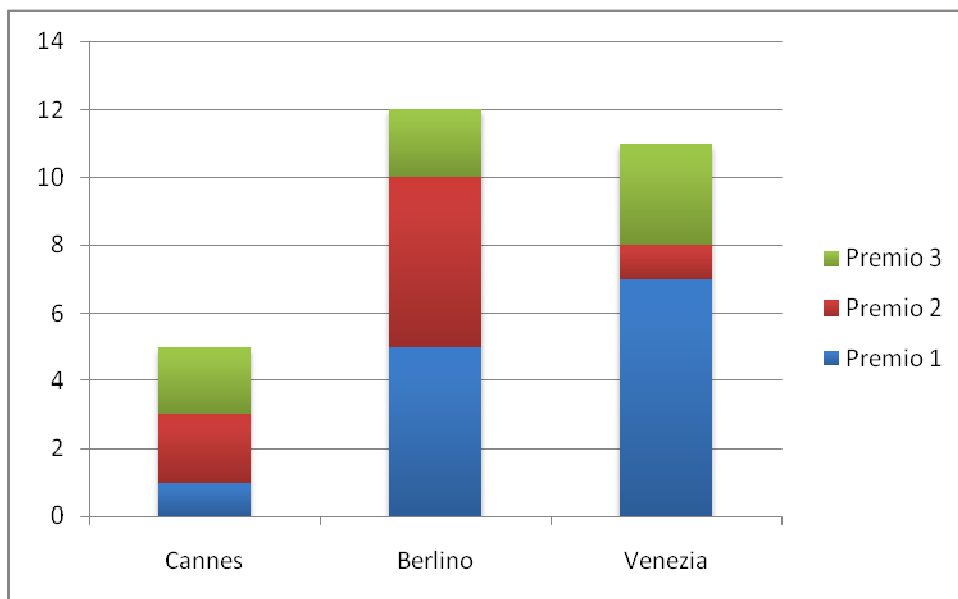
⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie cinema, Busta 2797: "Venezia 97: A-C".

⁶ L'analisi si limita ai massimi riconoscimenti: Orso d'oro, Palma d'oro, Pardo d'oro, VPRO Tiger award e Leone d'oro. Si prende in considerazione il lasso di tempo che va alla fondazione delle rassegne al giorno d'oggi, eccetto Rotterdam, dove il concorso diventa competitivo solo nel 1995. Tra le sette vittorie di Venezia è compreso anche il Leone a *Brokeback mountain*.



Si può notare come il cinema cinese sia onnipresente in tutte le maggiori rassegne e sia stato in egual modo premiato dalle varie manifestazioni cinematografiche, è evidente però che Venezia è la rassegna che conta il maggior numero di vittorie sinofone. Se ora però prendiamo in esame il grafico seguente, che allarga l'analisi ai tre premi principali⁷ delle competizioni dei "festival A", possiamo vedere come in realtà Venezia venga surclassata dalla Berlinale, mentre Cannes continui ad avere un riscontro limitato. Quindi è vero che Venezia può vantare il maggior numero di vittorie sinofone ma guardando al fenomeno in una prospettiva più ampia, si può notare come la promozione del cinema cinese non sia solo una prerogativa della Mostra del cinema.

⁷ Si considerano come Premio 1: Palma d'oro, Orso d'oro, Leone d'oro. Come premio 2: Grand Prix speciale della giuria, Orso d'argento (Gran premio della giuria), Leone d'argento (Gran premio della giuria). Come Premio 3: Premio della giuria, Orso d'argento (Miglior regia) e Leone d'argento (Miglior regia).



Se un tempo Venezia poteva contare su una posizione di primo piano nel circuito internazionale, al giorno d'oggi deve sostenere il peso di una "concorrenza" che si fa sempre più forte e diversificata: il numero dei festival cinematografici aumenta, le rassegne tendono a specializzarsi e tutti cercano di adattarsi alle nuove tendenze. La Mostra non è più il fulcro principale intorno a cui ruota il cinema internazionale, ma solamente uno dei tanti poli maggiori attorno ai quali gravitano rassegne minori. Se si pensa soltanto all'importanza della Berlinale nel presentare le opere dei Paesi emergenti o la capacità di Cannes di piegare anche Hollywood alla propria volontà, s'intuisce l'entità delle sfide future a cui dovrà far fronte Venezia. Si tratta di tenere il passo con le nuove tecnologie e le nuove tendenze provenienti da tutto il mondo, senza dare per scontata la propria posizione all'interno del panorama internazionale; un compito reso più complesso dalla situazione non proprio rosea in cui volge l'economia odierna, ma a cui i festival non possono sottrarsi per conservare il proprio prestigio negli anni a venire.

CONCLUSIONI

L'obiettivo di questa tesi era quello di ricostruire la storia del cinema cinese alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia e, attraverso lo studio del sistema festivaliero, capire in che misura la manifestazione sia stata rilevante per la promozione e la divulgazione del cinema sinofono all'estero.

Ciò che è emerso dall'analisi è che Venezia si è rivelata una vetrina esclusiva per la cinematografia cinese. Questo sia in ragione dell'interesse mostrato da alcuni curatori particolarmente sinofili, sia per via di alcune caratteristiche che hanno permesso al cinema cinese di avere una maggiore visibilità a livello internazionale. Come si è potuto notare alcune di questi elementi accomunano molti dei festival cinematografici di tutto il mondo: la capacità di porsi come alternativa alla distribuzione, la possibilità di dare visibilità alle cinematografie nazionali, il ruolo delle rassegne nella scoperta dei talenti, la facoltà di accrescere il valore culturale ed economico delle opere, la funzione dei media. Senza dubbio il sistema festivaliero permette a voci minori di farsi sentire in campo globale e il cinema cinese ne è un chiaro esempio. Passare attraverso il circuito festivaliero è stato per i cinesi inevitabile, come pure inevitabile è stato per il circuito festivaliero inserire le opere sinofone nei propri programmi. Le premesse per la buona riuscita dell'operazione c'erano tutte: una censura che a suo modo ha "sponsorizzato" le opere indipendenti e un pubblico cinefilo che, stanco del monopolio americano, ha rivolto la propria attenzione verso i Paesi emergenti. I festival si sono fatti garanti delle cinematografie meno conosciute, agevolando l'entrata dei film nel mercato e le relazioni con partner commerciali internazionali, offrendo una vetrina per i media in grado di attirare produttori e distributori. Tutte caratteristiche che hanno indubbiamente contribuito alla partecipazione dei film sinofoni alle rassegne internazionali.

Altre caratteristiche, invece, sono tipiche della Mostra del cinema: innanzitutto il primato mondiale del festival, che ha fatto del prototipo veneziano un modello a cui attingere per tutte le rassegne a seguire ed ha assicurato alla Mostra uno status autorevole, che esercita un ascendente non irrilevante sull'intero sistema cinematografico, status confermato dalla decisione della FIAPF di accreditare la manifestazione tra i "festival A". Seconda condizione,

di certo non trascurabile, è stata la presenza alla Mostra di alcuni direttori che si sono fatti portavoce del cinema orientale e che hanno garantito, anno dopo anno, la partecipazione di opere sinofone. La loro fiducia nelle potenzialità del cinema cinese ha portato quest'ultimo a crescere e a venir riconosciuto in tutto il mondo. Le vittorie di Hou Hsiao-hsien e Zhang Yimou all'inizio degli anni Novanta, sebbene fossero in buona parte legate alla componente di novità ed esotismo, hanno permesso di aprire le porte a una cinematografia dalle mille sfaccettature, ancora poco conosciuta in Occidente. Questi successi hanno posto le basi anche per l'instaurarsi di un felice rapporto tra il festival veneziano e la cinematografia cinese, rapporto che si è consolidato nel corso degli anni con la partecipazione di nomi più o meno conosciuti del panorama sinofono. La Mostra non solo ha lanciato alcuni cineasti verso una carriera internazionale ma, in alcuni casi, ha perfino contribuito ad appianare i rapporti tra gli stessi e la madrepatria.

È indubbio che la Mostra di Venezia abbia esercitato un'influenza non indifferente nella promozione della cinematografia cinese all'estero, ma non è facile quantificarne la portata. Di certo i Leoni d'oro sono stati numericamente maggiori rispetto ai premi di egual valore di altre rassegne, tuttavia non bisogna trascurare l'importanza che tutti i riconoscimenti internazionali hanno significato per il cinema sinofono, in primis l'Orso d'oro a Zhang Yimou nel 1988. La vittoria a Berlino ha innescato un fenomeno che si è propagato a macchia d'olio in tutto il circuito festivaliero: una rinnovata considerazione per le cinematografie orientali. Da allora l'interesse si è esteso al tal punto che oggi alcune rassegne si focalizzano in modo particolare (Festival internazionale del film di Rotterdam) o esclusivamente (Udine Far East Film Festival) sulle cinematografie asiatiche.

Per concludere la nostra analisi, quindi, è possibile asserire che il sistema festivaliero abbia rappresentato un canale di vitale importanza per l'ascesa del cinema cinese in Occidente e che la Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia abbia ricoperto un ruolo di primo piano in questo processo.

APPENDICE: I film cinesi a Venezia in ordine cronologico

TITOLO	TRADUZIONE	TITOLO INTERNAZ.	AN NO	REGISTA	SEZIONE	PAESE
--------	------------	------------------	-------	---------	---------	-------

1956 – 17^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

乌鸦为什么是黑的 Wuya weishenme shi heide	Perché il corvo è nero	Why the crow is black	1956	万古蟾, 万籁鸣 Wan Guchan, Wan Laiming	Film ricreativi per bambini dagli 8 ai 12 anni	Cina
神笔 Shenbi	Il pennello magico	Magic brush	1956	靳夕 Jin Xi	Film ricreativi per bambini dagli 8 ai 12 anni	Cina

1960 – 21^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

清明上河图 Qingming shanghe tu	Lungo il fiume durante la festa di Qingming	A city of Cathay	1960	I-cheng Loh	Mostra del film documentario	Taiwan
------------------------------	---	------------------	------	-------------	------------------------------	--------

1961 – 22^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

爱的教育 Ai de jiaoyu	Educazione d'amore	Education of love	1961	钟启 Chung Chi Wen	Informativa	Taiwan
----------------------	--------------------	-------------------	------	---------------------	-------------	--------

1971 – 32^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – Non competitiva

红色娘子军 Hongse nianzi jun	Il distaccamento femminile rosso	Red detachment for women	1971	潘文展, 傅杰 Pan Wenzhan, Fu Jie	Informativa	Cina
----------------------------	----------------------------------	--------------------------	------	-----------------------------------	-------------	------

1972 - 33^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – Non competitiva

白毛女 Baimao nü	La ragazza dai capelli bianchi	White haired girl	1971	王宾, 水华 Wang Bin, Choui Khoua	Informativa critici	Cina
		Chung kuo, Cina	1972	Michelangelo Antonioni		Italia

1979 - Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – Non competitiva

达吉和她的父亲 Daji he tade fuqin	Daji e i suoi padri	Daiji and her fathers	1961	王家乙 Wang Chiahi	La notte di Officina	Cina
-------------------------------	---------------------	-----------------------	------	--------------------	-------------------------	------

1981 – Mostra Internazionale del Cinema

桃李劫 Taoli jie	Le sventure del pesco e del pruno	Plunder of peach and plum	1934	应云卫 Ying Yunwei	Officina veneziana	Cina
原野 Yuan ye	Terre selvagge	Wild lands	1981	凌子 Ling Zi	Cinema 81	Cina

1982 – Mostra Internazionale del cinema

忠烈图 Zhonglie tu	Ritratto di patrioti e martiri	The valiant ones	1975	胡金铨 King Hu	Mezzogiorno Mezzanotte	Cina
--------------------	--------------------------------	------------------	------	----------------	---------------------------	------

1983 – 40^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

城南旧事 Chengnan jiushi	I miei cose del sud della capitale	My memories of old Beijing	1982	吴贻弓 Wu Yigong	Venezia giorno	Cina
快乐的单身汉 Kuaile de danshenhan	Gli allegri scapoli	Happy batchelors	1983	宋崇 Song Chong	Venezia giovani	Cina

1985 – 42^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

高山庙 Gaoshan miao	Il tempio della Montagna		1984	戴思杰 Dai Sijie	Venezia Genti	Cina
上海之夜 Shanghai zhi ye	Le notti di Shanghai	Shanghai blues	1984	徐克 Tsui Hark	Venezia speciali	Hong Kong

1986 – 44^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

乒乓波 Pingpang bo	Ping pong	Ping pong	1986	梁普智 Leong Po- Chih	Venezia giovani	Hong Kong
-----------------------	-----------	-----------	------	--------------------------	--------------------	--------------

1988 – 45^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

棋王 Qi wang	Il re degli scacchi	King of chess	1988	滕文骥 Teng Wenji	In concorso	Cina
---------------	------------------------	---------------	------	-------------------	-------------	------

1989 – 46^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

悲情城市 Beiqing chengshi	Città dolente	City of sadness	1989	侯孝贤 Hou Hsiao- hsien	In concorso	Taiwan
-----------------------------	------------------	-----------------	------	----------------------------	-------------	--------

1990 – 47^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

川岛芳子 Chuang dao fangzi	Kawashima Yoshiko	Kawashima Yoshiko – the last princess of Manchuria	1989	方令正 Fong Ling- Ching	Fuori concorso	Hong Kong
------------------------------	----------------------	---	------	----------------------------	-------------------	--------------

1991 – 48^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

大红灯笼 高高挂 Dahong denglong gaogao gua	Lanterne rosse in alto appese	Rise the red lantern	1991	张艺谋 Zhang Yimou	In concorso	Hong Kong
---	-------------------------------------	-------------------------	------	--------------------	-------------	--------------

1992 – 49^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

秋菊打官司 Qiu Ju da guansi	Qiu Ju va in tribunale	The storu of Qiu Ju	1992	张艺谋 Zhang Yimou	In concorso	Cina-Hong Kong
画皮之阴阳法王 Hua pi zhi yinyang fawang	La maschera del re Ying Yang	Painted skin	1992	胡金铨 King Hu	Finestra sulle immagini	Hong Kong
血色清晨 Xuese qingchen	Alba rosso sangue	Bloody morning	1990	李少红 Li Shaohong	Notti veneziane	Cina

1993 – 50^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

杂嘴子 Za zui zi	Boccaccia	Chatterbox	1992	刘苗苗 Liu Miaomiao	In concorso	Cina
诱僧 You seng	Le tentazioni di un monaco	Temptation of a monk	1993	罗卓瑶 Clara Law	In concorso	Hong Kong
我精光灿烂的天堂 Wo jingguang canlan de tiantang	Il mio splendido Tempio del cielo		1991	Jule Gilfillan	Finestra sulle immagini	Cina – USA

1994 – 51^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

爱情万岁 Aiqing wansui	Lunga vita all'amore	Vive l'amour	1994	蔡明亮 Tsai Ming liang	In concorso	Taiwan
阳光灿烂的日子 Yangguang canlan de rizi	Giorni di sole splendente	In the heat of the sun	1994	姜文 Jiang Wen	In concorso	Cina-Hong Kong
东邪西毒 Dongxie Xidu	Minaccia dell'est, Veleno dell'ovest	Ashes of time	1994	王家卫 Wong Kar Wai	In concorso	Cina-Hong Kong

1996 – 53^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

太平天国 Taiping tianguo	Il regno Taiping	Buddha bless America	1996	吴念真 Wu Nien-jen	In concorso	Taiwan
男生女相 Nansheng nuxing	Uomini dalle sembianze femminili	Yang+ying: gender in chinese cinema	1996	关锦鹏 Stanley Kwan	Finestra sulle immagini	Hong Kong

1997 – 54^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

中国盒子 Zhongguo hezi	Scatole cinesi	Chinese box	1997	王颖 Wayne Wang	In concorso	Hong Kong
有话好好 说 You hua haohao shuo	Parliamone con calma	Keep cool	1997	张艺谋 Zhang Yimou	In concorso	Cina – Hong Kong
去日苦多 Qu ri ku duo	Gli amari giorni passati	As time goes by	1997	许鞍华 Ann Hui	Officina veneziana	Hong Kong
念你如昔 Nian ni ruxi	Mi manchi come in passato	Still love you after all this	1997	关锦鹏 Stanley Kwan	Officina veneziana	Hong Kong
	HHH – Ritratto di Hou Hsiao- hsien	HHH - Portrait de Hou Hsiao- hsien	1997	Olivier Assayas	Officina veneziana	Taiwan - Francia

1998 – 55^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

超级公民 Chaoji gongmin	Super cittadino	Connection by fate	1998	万仁 Wan Ren	Prospettive	Taiwan
太阳鸟 Taiyang niao	L'uccello del sole	Sunbird	1998	王学圻, 杨丽萍 Wang Xueqi, Yang Liping	Prospettive	Cina

1999 – 56^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

一个都不能少 Yige dou bu neng shao	Non uno di meno	Not one less	1998	张艺谋 Zhang Yimou	In concorso	Cina
过年回家 Guo nian hui jia	A casa per Capodanno	Seventeen years	1999	张元 Zhang Yuan	In concorso	Cina
三桔之恋 San ju zhi lian	L'amore delle tre melarance	The love of three oranges	1999	鸿鸿 Hung Hung	Nuovi territori	Taiwan
蛇童 She tong	Ragazzo serpentino	Boy serpentine	1999	Tang Heng	Corto cortissimo	Australia-Cina

2000 – 57^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

榴莲飘飘 Liulian piao piao	Durian durian	Durian Durian	2000	陈果 Fruit Chan	In concorso	HK – Cina
站台 Zhantai	Pensilina	Platform	2000	贾樟柯 Jia Zhangke	In concorso	Cina
顺流逆流 Shunliu niliu	Con la corrente e contro corrente	Time and tide	1999	徐克 Tsui Hark	Sogni e visioni	Cina-Hong Kong

2001 - 58^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

香港有个荷里活 Xianggang youge Helihuo	Ad Hong Kong c'è una Hollywood	Hollywood, Hong Kong	2001	陈果 Fruit Chan	In concorso	Hong Kong
公共场所 Gong gong chang shuo	Spazio pubblico	In public	2001	贾樟柯 Jia Zhangke	Nuovi territori	Cina
今年夏天 Jinnian xiatian	Quest'estate	Fish and elephant	2001	李玉 Li Yu	Nuovi territori	Cina

复制 Fuzhi	Copia	Copy	2001	孙克冲 Sun Kechong	Nuovi territori	Cina
紫罗兰 Ziluolan	Viola	Violet	2001	孙克冲 Sun Kechong	Nuovi territori	Cina
昨天 Zuotian	Ieri	Quitting	2001	张扬 Zhang Yang	Cinema del presente	Cina
海鲜 Haixian	Frutti di mare	Seafruit	2001	朱文 Zhu Wen	Cinema del presente	Hong Kong
车四十四 Che Sishisi	Bus 44		2001	伍仕贤 Dayyan Eng	Corto cortissimo	HK – Usa
十一岁 Shiyi sui	Undici anni		2001	张鹭 Zhang Lu	Corto cortissimo	Cina
哥哥 Gege	Fratello	Brother	2001	麦婉欣 Yan Yan Mak	16ª Settimana della Critica	Cina

2002 - 59^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

美丽时光 Meili shiguang	I tempi migliori	The best of times	2002	张作骥 Chang Tso-chi	In concorso	Taiwan
人民公厕 Renmin Gongce	Public toilet	Bagno pubblico	2002	陈果 Fruit Chan	Controcorrente	Hong Kong – Sud Corea
小城之春 Xiaocheng zhi chun	Primavera in una piccola città	Springtime in a small town	2002	田状状 Tian Zhuangzhuang	Controcorrente	Cina-Hong Kong
寻枪 Xun qiang	La ricerca dell'arma	The missing gun	2001	陆川 Lu Chuan	Controcorrente	Cina
红旗飘 Hongqi piao	Sventola bandiera rossa	The red flag flies	2002	周弘湘 Zhou Hongxiang	Nuovi Territori	Cina
狂舞忧郁 Kuang wu you yu	Triste danza	Blue plague	2002	林泰州 Lin Tay-jou	Nuovi Territori	Taiwan
	Buenos aires zero gradi	Buenos Aires zero degree	1999	王家卫 Wong Kar Wai	Nuovi territori	Hong Kong
		Lacoste	2001	王家卫 Wong Kar Wai	Nuovi territori	
		Six Days	2002	王家卫 Wong Kar	Nuovi territori	Hong Kong

				Wai		
	BMW – L'inseguimento	BMW	2002	王家卫 Wong Kar Wai	Nuovi territori	
梦幻部落 Meng huan bu luo	La tribù dei sogni	Somewhere over the dreamland	2002	郑文堂 Cheng Wen- Tang	17 ^a Settimana della Critica	Taiwan

2003 - 60^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

不散 Busan	Non sgretolarsi	Goodbye, Dragon inn	2003	蔡明亮 Tsai Ming- liang	In concorso	Taiwan
恋之风景 Lian zhi fengjing	Il paesaggio dell'amore	The floating landscape	2003	黎妙雪 Carol Lai Miu Suet	In concorso	Hong Kong
凤冠情事 Fengguan qingshi	Il caso della coroncina	Breaking the willow	2003	杨凡 Yonfan	Nuovi territori	Hong Kong
生日 Shengri	Compleanno	Birthday	2003	王嫻妮 Nell Yen-Ni Wang	Nuovi territori	Taiwan

2004 - 61^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

珈琲時光 Kafei shiguang	Il tempo del caffè	Café Lumière	2004	侯孝贤 Hou Hsiao- hsien	In concorso	Taiwan - Giappone
世界 Shijie	Il mondo	The world	2004	贾樟柯 Jia Zhangke	In concorso	Cina
柔道龙虎 榜 Rudao longhu bang	Il combattimento modello di judo tra la tigre e il drago	Throw down	2004	杜琪峯 Johnnie To	Fuori concorso	Hong Kong
手 Shou	La mano	The hand	2004	王家卫 Wong Kar Wai	Fuori concorso	Cina
饺子 Jiaozi	Ravioli	Dumplings	2004	陈果 Fruit Chan	Venezia 61 Mezzanotte	Hong Kong

蝴蝶 Hudie	La farfalla	Butterfly	2004	麦婉欣 Yan Yan Mak	19 ^a Settimana della Critica	Hong Kong
狂放 Kuang Fang	Disinibiti	Unhibited	2004	陈正道 Leste Chen	19 ^a Settimana della Critica	Taiwan

2005 - 62^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

	I segreti di Brokeback mountain	Brokeback mountain	2004	李安 Ang Lee	In concorso	Usa
长恨歌 Changhen ge	Canto dell'eterno rimpianto	Everlasting regret	2005	关锦鹏 Stanley Kwan	In concorso	Cina – HK
七剑 Qi Jian	Sette spade	Seven swords	2005	徐克 Tsui Hark	Fuori concorso	Cina – HK
如果·爱 Ruguo ai	Amore, forse	Perhaps, love	2005	陈可辛 Peter Ho-sun Chan	Fuori concorso	Hong Kong
双双与小 猫 Shuang Shuang yu Xiaomao	Shuang Shuang e Xiaomao	Song Song & little cat	2005	吴宇森 John Woo	Fuori concorso	Cina
头文字 D Tou wenzi D	Lettera iniziale D	Initial D	2005	刘伟强, 麦兆 辉 Andrew Lau, Alan Mak	Fuori concorso	Hong Kong
红颜 Hongyan	Viso rosato	Dam street	2005	李玉 Li Yu	Orizzonti	Cina
无穷动 Wu qiong dong	Moto perpetuo	Perpetual motion	2005	宁瀛 Ning Ying	Orizzonti	Cina
小站 Xiaozhan	La stazioncina		2005	Lin Chien- ping	Corto- cortissimo	Taiwa n
大路 Dalu	La strada	The big road	1934	孙瑜 Sun Yu	Storia segreta del cinema cinese	Cina
桃李劫 Tao li jie	Le sventure del pesco e del pruno	Plunder of peach and plum	1934	应云卫 Ying Yunwei	Storia segreta del cinema cinese	Cina

新女性 Xin nüxing	Donne nuove	New women	1935	蔡楚生 Cai Chusheng	Storia segreta del cinema cinese	Cina
马路天使 Malu tianshi	Angeli della strada	Street angels	1937	袁牧之 Yuan Muzhi	Storia segreta del cinema cinese	Cina
十字街头 Shizi jietou	Crocevia	Crossroads	1937	沈西苓 Shen Xiling	Storia segreta del cinema cinese	Cina
夜半歌声 Yeban gesheng	Canto a mezzanotte	Song at midnight	1937	马徐维邦 Ma-Xu Weibang	Storia segreta del cinema cinese	Cina
铁扇公主 Tieshan gongzhu	La principessa Ventaglio di ferro	Princess Iron Fan	1941	万籟鸣, 万古 蟾 Wan Laiming, Wan Guchan	Storia segreta del cinema cinese	Cina
小城之春 Xiaocheng zhi chun	Primavera in una piccola città	Springtime in a small town	1947	费穆 Fei Mu	Storia segreta del cinema cinese	Cina
乌鸦与麻 雀 Wuya yu maque	Corvi e passeri	Crows and sparrows	1949	郑君里 Zheng Junli	Storia segreta del cinema cinese	Cina
三毛流浪 记 Sanmao liulang ji	I vagabondag gi di Tre capelli	The winter of Three hairs	1950	赵明, 严恭 Ming Zhao, Gong Yan	Storia segreta del cinema cinese	Cina
我这一辈 子 Huo zhe yibeizi	La mia vita	This life of mine	1950	石挥 Hui Shi	Storia segreta del cinema cinese	Cina
舞台姐妹 Wutai jiemei	Sorelle del palcoscenic o	Two stage sisters	1965	谢晋 Xie Jin	Storia segreta del cinema cinese	Cina
忠烈图 Zhonglie tu	Ritratto di patrioti e martiri	The valiant ones	1975	胡金铨 King Hu	Storia segreta del cinema cinese	Cina

一个和八个 Yige he bage	Uno e otto	One and eight	1984	张军钊 Zhang Junzhao	Storia segreta del cinema cinese	Cina
妈妈 Mama	Mamma	Mama	1990	张元 Zhang Yuan	Storia segreta del cinema cinese	Cina
恋人 Lianren	Amanti	Falling... in love	2005	王明台 Wang Mingtai	Giornate degli autori	Taiwan
葵花多多 Kuihua duoduo	I girasoli	The sunflowers	2005	王宝民 Wang Baomin	20 ^a Settimana della Critica	Cina

2006 - 63^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

三峡好人 Sanxia haoren	Brava gente delle Tre Gole	Still life	2006	贾樟柯 Jia Zhangke	In concorso	Cina
放·逐 Fang, zhu	Esiliati	Exiled	2006	杜琪峯 Johnnie To	In concorso	Cina – Hong Kong
黑眼圈 Hei yan quan	Orbite nere	I don't want to sleep alone	2006	蔡明亮 Tsai Ming-liang	In concorso	Taiwan
宝贝计划 Baobei jihua	Operazione bebè	Rob-b-hood	2006	陈木胜 Benny Chan	Fuori concorso	Cina – Hong Kong
夜宴 Yeyan	Il banchetto	The banquet	2006	冯小刚 Feng Xiaogang	Fuori concorso	Cina – Hong Kong
东 Dong	Oriente	East	2006	贾樟柯 Jia Zhangke	Orizzonti	Cina
马背上的法庭 Mabei shang de fating	Tribunale in sella al cavallo	Courthouse on the horseback	2006	刘杰 Liu Jie	Orizzonti	Cina
太阳雨 Taiyang yu	La pioggia con il sole	Rain dogs	2006	何宇恒 Ho Yuhang	Orizzonti	Hong Kong - Malesia

一年之初 Yi nian zhichu	L'inizio di un anno	Do over	2006	郑有杰 Yu-Chieh Cheng	21 ^a Settimana della Critica	Taiwan
---------------------------	------------------------	---------	------	--------------------------	---	--------

2007 - 64^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

色, 戒 Se, Jie	Lussuria	Lust, caution	2007	李安 Ang Lee	In concorso	Cina – USA- Taiwan
帮帮我, 爱神 Bangbang wo, aishen	Cupido aiutami	Help me, Eros	2007	李康生 Lee Kang- sheng	In concorso	Taiwan
神探 Shentan	Detective speciale	Mad detective	2007	杜琪峯, 韦家 辉 Johnnie To, Wai Ka Fai	In concorso	Cina – hong Kong
太阳照常 升起 Taiyang zhao chang shengqi	Jiang Wen	The sun also rises	2007	姜文 Jiang Wen	In concorso	Cina- Hong Kong
天堂口 Tiantang kou	La porta del paradiso	Blood brothers	2007	陈奕利 Alexi Tan	Fuori Concorso	Cina – HK - Taiwan
伞 San	Ombrello	Umbrella	2007	杜海滨 Du Haibin	Orizzonti	Cina
无用 Wuyong	Inutile	Useless	2007	贾樟柯 Jia Zhangke	Orizzonti	Cina
小说 Xiaoshuo	Romanzo	The obscure	2007	吕乐 Lü Yue	Orizzonti	Cina
过道 Guodao	Corridoio		2006	张月 Zhang Yue	Corto cortissimo	Cina
最遥远的 距离 Zui yaoyuan de juli	La maggior distanza possibile	The most distant course	2007	林靖杰 Lin Jing-jie	22 ^a Settimana della Critica	Taiwan

2008 - 65^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

荡寇 Dangkou	Eliminate i nemici	Plastic City	2008	余力为 Nelson Yu	In concorso	Brasile - Cina
---------------	-----------------------	--------------	------	------------------	-------------	-------------------

				Lik-wai		- HK
河上的爱情 Heshan aiqing	Amore sul fiume	Cry me a river	2008	贾樟柯 Jia Zhangke	Fuori concorso	Cina - Francia - Spagna
完美的生活 Wanmei shenghuo	Una vita perfetta	Perfect life	2008	唐晓白 Emily Tang	Orizzonti	Cina
我的 Wode	Mio	Mine	2008	Liu Hui	Corto cortissimo	Cina
黄瓜 Huanggua	Cetriolo	Cucumber	2008	周耀武 Zhou Yaowu	23 ^a Settimana della Critica	Cina
我们 Women	Noi	We - women	2008	黄文海 Huang Wenhai	Orizzonti	Cina - Svizzera

2009 - 66^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

淚王子 Lei Wangzi	Il re delle lacrime	Prince of tears	2009	杨凡 Yonfan	In concorso	Taiwan - HK- Cina
意外 Yiwai	Incidente	Accident	2009	郑保瑞 Pou-Soi Cheang	In concorso	Cina - Hong Kong
成都，我 爱你 Chengdu, wo ai ni	Chengdu, ti amo	Chengdu, I love you	2009	陈果, 崔健 Fruit Chan, Cui Jian	Fuori concorso	Cina
1428	14:28	1428	2009	杜海滨 Du Haibin	Orizzonti	Cina
斗牛 Dou niu	Combattime nto di tori	Cow	2009	管虎 Guan Hu	Orizzonti	Cina
透析 Touxì	Dialisi	Judge		刘杰 Liu Jie	Orizzonti	Cina
我们曾经 的无产者 Women cengjing de wuchanzhe	Once upon a time proletarian	Noi un tempo proletari	2009	郭小橧 Guo Xiaolu	Orizzonti	Cina - GB

年年 Nian nian	Anno dopo ano	Year by year	2005	刘韡 Liu Wei	Evento speciale – Cinema e diritti umani	Cina
忘却的一 天 Wangque de yi tian	Un giorno dimenticato	A day to remember	2005	刘韡 Liu Wei	Evento speciale – Cinema e diritti umani	Cina

2010 - 67^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

狄仁杰之 通天帝国 Di renjie: zhi tongtian diguo	Il grande impero di Di Renjie	Detective Dee and the mystery of the phantom flame	2010	徐克 Tsui Hark	In concorso	Cina
夹边沟 Jiabiangu	Jiabiangu	The ditch	2010	王兵 Wang Bing	In concorso	Hong Kong
剑雨 Jianyu	Pioggia di spade	Reign of assassins	2010	吴宇森 John Woo	Fuori concorso	Cina – Hong Kong - Taiwan
精武风云 —陈真 Jingwu Fengyun: Chen Zhen	Chen Zhen: il tempo del Jingwu	Legend of the fist: the return of Chen Zhen	2010	刘伟强 Andrew Lau	Fuori concorso	Cina – Hong Kong
太空侠 Taikong xia	Il cavaliere errante dello spazio	Space guy	2010	张元 Zhang Yuan	Fuori concorso	Cina
童眼 Tong yan	L'occhio del bambino	The child's eye	2010	彭顺, 彭发 Oxide Pang , Danny Pang	Fuori concorso	Cina – Hong Kong
用心跳 Yong xin tiao	Usare il battito caridaco	Showtime	2010	关锦鹏 Stanley Kwan	Fuori concorso	Cina
21 克 21 Ke	21 grammi	21 grams	2010	孙逊 Xun Sun	Orizzonti	Cina
赤地 Chidi	Terra arida	Red earth	2010	罗卓瑶 Clara Law	Orizzonti	Cina - Austra lia
	Una vita migliore	Better life	2010	Isaac Julien	Orizzonti	Cina – GB

壳 Qiao	Guscio	Crust	2010	黃文海 Huang Wenhai	Orizzonti	Cina
西方去此 不远 Xifang qu ci bu yuan	L'occidente non è lontano	Reconstructing faith	2010	黃文海 Huang Wenhai	Orizzonti	Cina

2011 - 68^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

夺命金 Duo ming jin		Life without principle	2011	杜琪峯 Johnnie To	In concorso	Hong Kong
賽德克·巴 萊 Saideke Balai	Eroi Seediq	Warriors of the Rainbow: Seediq Bale	2011	魏德圣 Wei Te-sheng	In concorso	Cina - Taiwan
人山人海 Ren shan ren hai	Una moltitudine di persone	People mountain people sea	2011	蔡尚君 Cai Shanjun	In concorso	Cina- Hong Kong
桃姐 Taojie	Sorella Tao	A simple life	2011	许鞍华 Ann Hui	In concorso	Cina - Hong Kong
白蛇传说 Baishe chuanshuo	La leggenda del serpente bianco	The sorcerer and the white snake	2011	程小东 Ching Siu- Tung	Fuori concorso	Cina - Hong Kong
倭寇的踪 迹 Wokou de zongji	Tracce di pirati giapponesi	The sword identity	2011	徐皓峰 Xu Haofeng	Orizzonti	Cina

2012 - 69^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

太極的零 开始 Taiji de ling kaishi	Tai chi livello 0	Tai Chi 0	2012	冯德伦 Stephen Fung	Fuori concorso	Cina
告诉他们, 我乘白鹤 去了 Gaosu tamen, wo cheng baihe	Dì loro che sono volato via con la gru bianca	Fly with the crane	2012	李睿珺 Li Rui Jun	Orizzonti	Cina

qule						
金刚经 Jingang jing	Il sutra del diamante	Diamond sutra	2012	蔡明亮 Tsai Ming- liang	Orizzonti	Taiwan
三姊妹 San zimei	Tre sorelle	Three sister	2012	王兵 Wang Bing	Orizzonti	Cina
小荷 Xiao He	Piccolo Loto	Lotus	2012	刘姝 Liu Shu	27 ^a Settimana della critica	Cina

2013 - 70^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

郊遊 Jiaoyou	Viaggio in periferia	Stray dogs	2013	蔡明亮 Tsai Ming- liang	In concorso	Taiwan
风爱 Feng ai	Amore folle	'Till madness do us apart	2013	王兵 Wang Bing	Fuori concorso	Cina
僵尸 Jiangshi	Rigor mortis	Rigor mortis	2013	麦浚龙 Juno Mak	Giornate degli autori	Hong Kong
死水 Sishui	Acqua stagnante	Stagnant water	2013	王小伟 Wang Xiaowei	Orizzonti	Cina
水印街 Shuiyin jie	Via Shuiyin	Trap street	2013	文晏 Vivian Qu	28 ^a Settimana della critica	
		Rythm	2013	杨凡 Yonfan	Venezia 70 – Future Reloaded	
		Senza titolo	2013	贾樟柯 Jia Zhangke	Venezia 70 – Future Reloaded	Cina
		Senza titolo	2013	王兵 Wang Bing	Venezia 70 – Future Reloaded	Cina
		The future was in their eyes	2013	陈可辛 Peter Ho-sun Chan	Venezia 70 – Future Reloaded	Hong Kong
甜蜜蜜 Tian mimi	Dolce segreto	Comrades: almost a love story	1996	陈可辛 Peter Ho-sun Chan	Venezia Classici	Hong Kong
阳光灿烂的 日子 Yangguang canlan de rizi	Giorni di sole splendente	In the heat of the sun	1994	姜文 Jiang Wen	Venezia Classici	Cina- Hong Kong

2014 - 71ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

闯入者 Chuangrui he	L'intruso	Red amnesia	2014	王小帅 Wang Xiaoshuai	In concorso	Cina
黄金时代 Huangjin shidai	Età dell'oro	The golden era	2014	许鞍华 Ann Hui	Fuori concorso	Hong Kong
亲爱的 Qin'ai de	Caro	Dearest	2014	陈可辛 Peter ho-sun Chan	Fuori concorso	Hong Kong
大暑 Dashu	Il grande caldo	Great heath	2014	陈涛 Chen Tao	Corto cortissimo	Cina
殓棺 Binguan	Una bara da seppellire	The coffin in the mountain	2014	忻钰坤 Xin Yukun	29ª Settimana della critica	Cina

BIBLIOGRAFIA

VOLUMI

BERRY, Michael, *Speaking in images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York, Columbia University Press, 2005.

CLARK, Paul, *Chinese cinema: Culture and Politics Since 1949*, New York, Cambridge University press, 1987.

DALLA GASSA, Mario; TOMASI, Dario, *Il cinema dell'Estremo Oriente, Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta ad oggi*, Torino, UTET, 2010.

DE VALCK, Marijke, *Film Festivals - From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.

ECO, Umberto, *Dalla periferia dell'impero, cronache di un nuovo medioevo*, Milano, Bompiani, 2003.

JOSEPH, William A. (a cura di), *China Briefing: The Contradictions of Change*, Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe, 1997.

KAR, Law; BREN, Frank, *Hong Kong Cinema: A cross-cultural view*, Lanham, Scarecrow Press, 2004.

LIM, Song Hwee, *Celluloid Comrades. Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006.

LIM, Song Hwee; WARD, Julian, *The Chinese cinema book*, Londra, Palgrave Macmillian, 2011.

LU, Sheldon H., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, University of Hawaii Press, 2004.

MÜLLER, Marco; POLLACCHI, Elena (a cura di), *Ombre elettriche. Cento anni di cinema cinese 1905-2005*, La Biennale di Venezia – Electa, Venezia 2005.

PICKOWICZ, Paul G., *China on film: a century of exploration confrontation and controversy*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2011.

PINI, Mario F., *Italia e Cina, 60 anni tra passato e futuro*, Roma, L'asino d'oro edizioni, 2011.

SAMARANI, Guido, *La Cina del Novecento, Dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2008.

SAMARANI, Guido; DE GIORGI, Laura, *Lontane, vicine: le relazioni tra Cina e Italia nel Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2011.

TAYLOR, Kate, *Dekalog 4: On East Asian Filmmakers*, Londra, Wallflower Press, 2012.

XIAO, Zhiwei; ZHANG, Yingjin, *Encyclopedia of Chinese film*, London, Routledge, 1998.

YEH, Yueh-yu; DAVIES, Darrell W., *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*, New York, Columbia University Press, 2005.

ZHANG, Yingjin, *Chinese National Cinema*, Londra, Routledge, 2004.

ZHU, Ying; ROSEN, Stanley, *Art, Politics and Commerce in Chinese Cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010.

SAGGI IN VOLUME

BERRY, Chris, "Getting Real: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism", in (a cura di) Zhang, Zhen, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, Durham, Duke University Press, 2007.

DE VALCK, Marijke; LOIST, Skadi, “Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field”, in in (a cura di) Iordanova, Dina; Rhyne, Ragan, *Film Festival Yearbook 1*, St. Andrews University Press, 2009.

GRESELIN, Federico A., “Venezia e il Canal Grande nella cultura popolare cinese”, in a cura di Zorzi, Rosella M., *Oriente ed Occidente sul Canal Grande*, Annali di Ca’ Foscari, Studio Editoriale Gordini, XLVI, 2, 2007.

LU, Sheldon H., “Chinese Cinemas and Transnational Film Studies”, in Lu, Sheldon, *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.

MA, Ran, “Rethinking Festival Film: Urban Generation Chinese Cinema on the Film Festival Circuit”, in (a cura di) Iordanova, Dina; Rhyne, Ragan, *Film Festival Yearbook 1*, St. Andrews University Press, 2009.

MCGRATH, Jason, “The independent cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic”, in (a cura di) Zhang, Zhen, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, Durham, Duke University Press, 2007.

ZHANG, Zhen, “Bearing witness: Chinese Urban Cinema in the Era of Transformation”, in (a cura di) ZHANG, Zhen, *The Urban Generation: Chinese Cinema and the Society at the turn of the Twenty-First Century*, Durham, Duke University Press, 2007.

ARTICOLI IN PERIODICI

“Ombre elettriche, 50 anni di cinema cinese 1920-1980”, in *Zuppa d’anatra, mensile di cinema e altro*; 4, 1982.

BINGEN, Mujiang 宾根木匠, “Sheng Make zhi lu: jianshu Weinisi dianyingjie fazhanshi” 圣马可之路——简述威尼斯电影节发展史 (La strada di San Marco: riassunto della storia della Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia) in *Shijie dianying zhi chuang*; 10, 2007.

GU, Jing 古晶, “Fengjing zhebian duhao: Weinisi dianyingjie xuyu” 风景这边独好——威尼斯电影节絮语 (Lo scenario qui è particolarmente bello: chiacchiere dalla Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia) in *Dianying*; 10, 2005.

CUI, Binzhen 崔斌箴, “Weinisi pian'ai Zhongguo dianying ma?” 威尼斯偏爱中国电影吗? (Venezia predilige i film cinesi?) in *Dazhong Dianying*; 19, 2005.

GAGLIARDI, Edoardo, “Da Fenyang al Leone d’oro: il cinema di Jia Zhangke” in *Mondo cinese*; 128, Luglio - settembre 2006.

HAN, Bin 韩冰, “Zhufu "Haoren" you haomeng” 祝福"好人"有好梦 (Un augurio che “i buoni” abbiano bei sogni), in *Dianying*; 10, 2006.

NERI, Corrado, “Venezia 61 la Cina in Mostra”, in *Mondo cinese* n.120, Luglio-settembre 2004.

NI, Jun 倪骏, “Shuicheng de pingheng faze” 水城的平衡法则 (Le regole dell’equilibrio della città sull’acqua), in *Shijie zhishi*; 19, 2007.

OUYANG, Ziming 欧阳自明, “A, Weinisi!” 啊,威尼斯! (Ah, Venezia!), in *Shijie dianying zhi chuang*; 9, 2006.

SAN, Ti 三替, “Weinisi dianyingjie bimu, jin ji de “Sheng shang” qin jinshi” 威尼斯电影节闭幕,金基德“圣殇”擒“金狮” (Il sipario si abbassa sul Festival di Venezia, “Pietà” di Kim Ki-duk cattura il Leone d’oro), in *Dazhong dianying*; 9, 2012.

SAN, Ti 三替, “Shiqu “Cunzaigan” de Weinisi dianyingjie” 失去“存在感”的威尼斯电影节 (Il festival di Venezia perde “presenze”), in *Dazhong dianying*; 19, 2013.

SHANNON, May “Power and Trauma in Chinese Film: Experiences of Zhang Yuan and the Sixth Generation”, in *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society*; volume 8, numero 1, 2003.

TANG, Tiantian 唐甜甜, “Weinisi dianyingjie: qishi sui shengri de qidai” 威尼斯电影节: 70岁生日的期待 (Festival del cinema di Venezia: aspettative del settantesimo compleanno) in *Shijie zhishi*; 17, 2013.

W.H., “Huayu dianying zu tuan zhan jinshi, Weinisi dianyingjie gua "Zhongguo feng"” 华语电影组团战金狮, 威尼斯电影节刮“中国风” (I rappresentanti cinesi si battono per il Leone d’oro, al festival di Venezia soffia un “vento cinese”), in *Dianying huakan*; 9, 2011.

WEI, Xiaofei 魏宵飞, “Di qishiyi jie Weinisi dianyingjie, women kan shenme?” 第71届威尼斯电影节, 我们看什么? (Cosa vedremo alla 71^a Mostra del cinema di Venezia?), in *Dianying*; 9, 2014.

WEN, Chengde 温承德, “Weinisi dianyingjie zhuxi Maerke Mulei: ba Zhongguo dianying tuixiang shijie diyiren” 威尼斯电影节主席马尔科·穆勒: 把中国电影推向世界第一人 (Il direttore della Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia Marco Müller: il primo a spingere il cinema cinese verso una dimensione globale) in *Huanqiu renwu*; 18, 2007.

XIAO, Lu 小鹿, “Di 56 jie: Weinisi guoji dianyingjie huaxu” 第56届: 威尼斯国际电影节花絮 (Notizie dal 56° festival internazionale di Venezia), in *Dianying pingjie*; 4, 1999.

YU, Nan 余楠, “Weinisi dianyingjie: yaoqian jiushi yaoming” 威尼斯电影节: 要钱就是要命 (Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia: i soldi sono la vita), in *Xin shiji zhoukan*; 27, 2008.

FONTI DIGITALI

George Le Bigot fonde Pathé-Overseas à Hong Kong in “France - Hong Kong, 160 ans d’histoires”

<http://francehongkong.blogspot.it/2009/01/georges-le-bigot-fonde-path-overseas.html>, 13.03.2014.

Un palmarès in stile Cencelli in “la Repubblica.it archivio”

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/09/13/un-palmares-in-stile-cencelli.html?ref=search>, 9.9.14.

Via libera a Müller, Croff: incompatibilità risolta in “Repubblica.it archivio”

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/04/28/via-libera-marco-muller-croff-incompatibilita-risolta.html>, 10.11.14.

Venezia pronta al via, ma scoppia il caso Cina in “Corriere della sera, archivio storico”

http://archiviostorico.corriere.it/1999/agosto/31/Venezia_pronta_via_scoppia_caso_co_0_9908311531.shtm
l, 15.10.14.

Premio cinematografico Elvira Notari

<http://www.citinv.it/pubblicazioni/MANIFESTA/1/cinema/artic4.htm>, 29.10.14.

I film premiati da CinemAvvenire a Venezia e in altri festival in “CinemAvvenire”

<http://www.cinemavvenire.it/leggere-il-film/i-film-premiati-da-cinemavvenire-a-venezias-e-in-altrei-festival>, 3.11.14.

Il cinema cinese. Intervista a Marco Müller in “China Files, Reports from China”

<http://www.china-files.com/it/link/25499/il-cinema-cinese-intervista-a-marco-muller>, 22.12.14.

Storia segreta del cinema asiatico in “Non solo cinema”

<http://www.nonsolocinema.com/Storia-Segreta-del-Cinema-Asiatico.html>, 19.11.14.

“Tuscany dream” la Toscana raccontata ai cinesi in “Repubblica.it”

<http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/tuscany-dream-la-toscana-raccontata-ai-cinesi/294433>, 20.11.14.

Woman with a movie camera in “Niemanreports.org”

<http://niemanreports.org/articles/woman-with-a-movie-camera/>, 20.11.14.

Ulteriori informazioni sono state reperite consultando i seguenti siti:

<http://netpacasia.org/>

<http://www.fiapf.org>

<http://www.labiennale.org/it>

<http://www.labiennale.org/it/asac/>

<http://www.pardolive.ch>

<https://www.berlinale.de>

<http://www.festival-cannes.com>

<https://www.iffr.com>

<http://www.fareastfilm.com>

Per informazioni sui dati dei film sono stati consultati i seguenti database:

China Movie Database - <http://www.dianying.com/>

The Internet Movie Database - <http://www.imdb.com/>