



Università
Ca' Foscari
Venezia

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento
ex D.M. 270/2004*)
in Lingue e Civiltà dell'Oriente

Tesi di Laurea

Queerscapes in Hong Kong e Taiwan
An analysis of Contemporary
Representation of Queer Cinema in
Asian Cultures

Relatore

Prof. Elena Pollacchi

Laureando

Gori Daniele
Matricola 986544

Anno Accademico
2011 / 2012

前言

这个论文由三个主题构成:中国社会历史科学,性别科学和中国电影边缘科学。

其中中国电影科学是最重要的研究对象. 因为中国电影拥有确切内涵的概念, 它包括各个方面历史与社会的主题。这个论文的目的是在现代亚洲电影范围内研究香港与台湾同志运动的社会历史。

而我将从观赏过的电影中对刚起步时同志电影的边缘地位逐渐进入主流电影市场的变化进行分析,同志组织的代表权在全球化时代,我认为用于的理论描述读者理解电影摄影艺术有助的论争, 我发现各个学科看待同志问题的角度都习惯于把同性恋描述为其与主流思想的博弈和其所具有历史意义的运动。

而正是这些运动促使同志文化与电影的发展, 而它们又主要来自美国和欧洲。而从另一个角度来讲这些运动也使有关女性主流问题的不再成为主流。在中国的区域中关于同志主题的文化讨论与西方不同, 其实, 从社会同性恋不能被当作另一种性别, 它的宗旨是为每个人过自己的普通生活, 我试着在现代的同性恋的过程: 同性恋 (homosexuality), 对同一性别的人有强烈的心理和感情依恋, 并发展到同性之间发生性行为因此对同性恋采取了歧视和压制的立场。在一些地方, 将同性恋者投入监狱, 或把同性恋者送进精神病院, 强迫其接受治疗。但是所有这些努力都无法消灭同性恋。

这促使人类重新认识同性恋现象, 寻找同性恋的发生原因。继续把同性恋看作是犯罪或者精神病的观点显然已经过时, 也不能因为同性恋者是少数人而歧视或在社会生活中排斥他们, 应该把他们也视作社会的普通成员, 同时应该对同性恋问题进行多学科的研究和探索同性恋现象是在人类历史

上、在各个文化当中普遍存在的一种基本行为模式。无论是在高度发达的工业社会，还是在茹毛饮血的原始部落，无论是在21世纪的今天《从古到今，人们对同性恋的看法有过三次改变：最早从宗教意义上的罪人和法律上的罪犯改变为病人，这是一个人道主义的转变，因为这样他们从被诅咒和镇压的对象变成需要理解和帮助的对象了。第二次转变是承认它不是病态，而是一种异于常人的违反社会行为规范的个人倾向；随着同性恋解放运动的发展和在许多国家合法地位的获得，又发生了第三次转变，即认为它不过是一种与众不同的生活方式而已。

同性恋群体作为亚文化群体长久以来始终漂移在社会制度的边缘。社会对待游离于文化主流之外的同性恋亚文化，经历了从迫害、漠视到宽容的漫长历程，同性恋运动也经历了从沉默妥协到现身抗议的发展轨迹。宗教罪恶论、法律犯罪论和医学病态论作为束缚和困扰同性恋的三大理论势力和歧视同性恋的三大意识形态，虽然没有销声匿迹，但影响日衰。

同性恋的文化特征和历史经历根植于文化环境和社会环境之中，在客观条件和主观选择的双重影响下表现了妥协与反抗的双重性和矛盾性。同性恋组织群体不但凝聚了斗争的力量，而且限定了同性恋表现的特定形式，提供了同性恋生活的一种尺度。作为当社会的一支反叛力量，同性恋运动给社会带来的冲击，促使人们重新考虑社会的伦理道德、价值标准、个人的地位及其存在意义。

*QUEER*并不是一具有确切内涵的概念，它具有高度的弹性和多义性。在不同的时空条件下，它具有不同的内容。其实，词汇在九十年代初*SIGHTSOUND*一本电影院杂志中被创造*RUBYDICH*描述对性的一座独立的河流注意。词汇用表示不同的性与异性的人作为一种不足道系统为了保获新代表人的方式。为对电影的表示同志主题有深刻理解我选择两做种比较的不同种类的电影表示，香港和台北的。*QUEER*并不是一具有确

切内涵的概念，它具有高度的弹性和多义性。在不同的时空条件下，它具有不同的内容。其实，词汇在九十年代初S I G H T S O U N D 一本电影院杂志中被创造RUBYD I C H描述对性的一座独立的电影院河流注意。词汇用表示不同的性与异性的人作为一种不足道系统为了保获新代表人的方式。为对电影的表示同志主题有深刻理解我选择两做种比较的不同种类的电影表示，香港和台北的表示。

根据我的调查结果，从1990年代中期到今日，多方面的因素导致了香港电影结构的改变。第一，八十年代的经济衰退影响了 S T U D I O S 的电影制作。香港电影曾以武侠片闻名于世，现在已不再是赚钱的制作。

有很多电影公司都不再愿意投资于新电影，他们担心不能制作出又好又卖座的电影，为什么呢？这是因为很多好的导演都相继离开香港到外国发展了，因此电影的质量也随之而下降了。此外优质的演员和剧本也一样难得。第二，自从一九九七年香港回归中国之后，香港社会的变迁成了精英份子的议论课题。社会的变迁启发了新一代导演全新的电影构思，进而引起了电影的改革，尤其让偏向女权主义的电影得到了空前的发展。許鞍華，羅卓瑤，張婉婷 开始制作反映香港社会一系列有关敏感课题的影片，诸如重男轻女和同性恋等.华人电影的改革为同性恋电影带来了春天。香港成立了男女同志国际电影节，同性恋电影也开始出现在台湾金马奖上，这些肯定及认同让新导演有机会制作更多的同性恋电影。李安和蔡明亮导演已将同性恋电影推向国际市场了。

台湾艺术形态不但有中国国民党地严格检查（所有的艺术形式被中国国民党检查）而且有美国好莱坞作品的产权，因为好莱坞电影已经成为台湾电影的替代品了。由于李安，蔡明亮的电影的独特和新颖，吸引了大批的影迷。在台湾新同志电影是新的流行电影风格。最重要的“新同志电影”主题是关于同志在异性恋主义的控制下生活，也有男角色的新形象(新男角

色不再是传统样式并表现出了新的个性)在本文中，将香港和台湾同志角色做了对比，以展示两者优缺点。本文将同志电影导演分开，旧的组织(从台湾和香港来)，导演主要拍摄主流电影，而他们拍摄的关于同志世界的电影亦在国际电影界有重大的影响。一九九二年，李安的《喜宴》在戛纳国际电影节上取得了华语电影前所未有的成绩，他的电影主旨是鼓励同性恋大胆地说出来，此后在一九九四年导演蔡明亮拍摄了《河流》，电影解析了现代的台湾家庭关系的状态。《春光乍泄》是王家卫思考1997年香港回归的一部电影。故事讲述的是一对同性恋人在阿根廷客居他乡的经历，王家卫在谈到这部影片人物时说：“想离开香港，来到世界另一头的阿根廷逃避现实，却发现越想逃避，现实越发如影随形的跟着自己，无论到哪儿，香港都存在”¹。人物经历感情的分合，从阿根廷途径台北回到香港。也许回归前很寂寞，但回归后却也一样无法排遣寂寞，之后我会探入同志的新社会空间，这个新社会空间是由新一代的同性恋导演，例如，云翔，洪荣傑与周美玲领导。这些新一代的导演的出现为同性恋电影带来了很大的改革。很多以前没出现过的情节和大胆构思都让观众眼前一亮这些导演出生于七十年代，他们都曾经在海外留学而且都已出橱。云翔，在他同志的表示用唯物主义方式对于描述一个新男子气的模型逃税从去过的同时种类。导演专注于同性恋团体唯物主义的代表性及策划同性恋新潮流和作风。洪荣傑导演描述他本身的亲密恋情，？《无声风铃》是一部关于放手的电影。故事紧凑地展现了东西方文化在生活哲学，看待死亡与来世上的区别。同时电影也呈现出东西方心态上的融合与一致周美玲导演则专注于同志群的作风，包括不被同志群体的歪风。最后这种分析，我在介绍导演的菜饭为理解他们的作品地深刻。

¹ Chunguan Zhaxie: 97 Qian Rang women Kuaile Zai Yiqi disponibile <http://bbs.ent.163.com/bbs/liangchaowei/27340.html> e in <http://bbs.sc-ol.com/redirect.php?fid=23&tid=108740&goto=nextoldset>

AVVERTENZE

Il sistema di trascrizione seguito è quello ufficialmente adottato nella Repubblica Popolare Cinese, noto come *hanyu pinyin*.

Le trascrizioni dal cinese compaiono in corsivo, fatta eccezione per i nomi di case di produzione e/o istituzioni cinematografiche ricorrenti nel testo. Allo stesso modo, sono scritti in tondo termini ormai entrati nell'uso comune quali ad esempio *Dao, ying e yang* e i nomi propri di località come *Tiananmen*.

I nomi propri di persona appaiono nel testo secondo l'ordine cinese (cognome, nome), fatta eccezione per i riferimenti bibliografici (in nota) di autori che hanno adottato l'uso di indicare prima il nome e poi il cognome.

I titoli dei film cinesi sono riportati nel testo con la traduzione letterale in italiano, seguita – tra parentesi e solo nella prima occorrenza di ogni saggio – dal titolo originale in trascrizione *pinyin*, dal nome del regista e dall'anno. Quando disponibile, il titolo della distribuzione italiana sostituisce la traduzione letterale.

Nei casi in cui il titolo della distribuzione si discosti dalla traduzione letterale, quest'ultima è riportata in tondo dopo il titolo originale in *pinyin*, ad es. *Diciassette anni (Guonian huijia / Ritorno a casa per le feste, Zhang Yuan 1999)*. In maniera simile, altri titoli con cui un film sia noto a livello internazionale sono riportati in corsivo dopo il titolo originale, ad es. *Quest'estate (Jinnian xiatian / Fish and Elephant, Li Yu 2001)*.

INDICE DEI CONTENUTI

前言

Avvertenze

Queer Theory in un approccio sociologico

Processi storici e culturali nella cultura queer di hong kong

Processi storici _____

Il Wave Queer Asiatico; Ang Lee, Tsai Ming Liang, Wong Kar-Wai _____

il New queer Wave _____

Un dramma postmoderno in *City Without Baseball* _____

Elementi autobiografici in *permanent residence* _____

Il limite della Passione in *Amphetamine* _____

Il limite dell'amore nelle sei storie di *love actually sucks!* _____

Kit Hung e il sussurro dell'animo umano in *wind soundless chime* _____

Processi storici e culturali nella cultura queer di taiwan

Premesse di rappresentazioni queer in taiwan _____

La melanconia e la performance in zero chou _____

Interviste ad alcuni registi del new queer cinema _____

Kit Hung _____

Scud _____

Zero Chou _____

Bibliografia _____

Bibliografia e Sitografia in Lingua _____

Filmografia _____

Queer Theory ² in un approccio sociologico alla sessualità

Questo lavoro come si noterà è un intermezzo fra tre discipline accademiche : Studi sulla civiltà cinese, Studi sul genere e la sessualità e studio sul cinema cinese, questa materia è in realtà è il nodo principale di questa ricerca ,materia che per sua natura ha un approccio interdisciplinare, il lavoro toccherà anche la disciplina degli Studi Culturali dell'area Asiatica che ha offerto un valido sostegno alla struttura teorica nel campo della rappresentazione cinematografica, il nostro ambito d'indagine difatti è la rappresentazione cinematografica del carattere Queer nel cinema asiatico contemporaneo: definire il carattere Queer significa trattare della rappresentazione cinematografica omosessuale maschile e femminile in alcuni autori del cinema Taiwanese e di Hong Kong nell'era della globalizzazione. Non sarebbe stato possibile capire in maniera adeguata i processi del cambiamento cinematografico senza un ricorso alle teorie Queer elaborate dai grandi accademici americani quali Judith Butler, Peter Brooker, Micheal Foucault, Fuss Diane, Richard Dyer e i loro critici e discepoli che hanno ripreso le loro teorie e i loro lavori per poterli applicare all'ambito del cinema asiatico³.

La questione omosessuale si situa originariamente nel contesto delle società anglo americane nei primi anni novanta con il diffondersi del “New Queer Cinema”, complice il grande dibattito femminista che aveva come tema fondante la ridiscussione del ruolo della donna nella società, che si era concluso negli anni settanta.

In ambito cinese l'organizzazione culturale e politica nella materia “omosessuale” ha un carattere molto diverso soprattutto in ambito sociale, istituzionale e si spera che il percorso storico che abbiamo tracciato sia stato delucidante nel comprendere i vari processi che hanno innescato un dibattito sui gay anche nelle società asiatiche.

Il nostro approccio d'indagine alle questioni dell'omosessualità e alla sua rappresentazione asiatica discende molto dalla visione occidentale; nel campo della tipizzazione degli Omosessuale, Lippman⁴ afferma che non vi sono indicatori biologici e della razza che indichino l'omosessualità di un individuo ma solo un repertorio culturali, politiche o testuali

² Seguiamo la definizione di Queer Theory di Peter Brooker nella sua opera “A Concise Glossary of Cultural Theory”Oxford University Press

³ In merito ho operato delle scelte seguendo e citando maggiormente gli autori moderni e i critici delle teorie culturali invece di analizzare la fonte originaria, per motivi di convenienza.

⁴ Lippmann, Walter (1956) *Public Opinion*, New York: Macmillan Publications Ltd.

che generalmente lo identificano e affronta la questione mettendo in campo le tipizzazioni sociali, culturali e politiche.

Accanto al ruolo della rappresentazione nei termini culturali e nei media , è opportuno anche definire l'ambito di ricerca in cui si intende proseguire nella nostra indagine.

Quando parliamo di cinema a tematica gay, lesbica e trans gender generalmente ci riferiamo alla *Queer Theory*, teoria che si è sviluppata in maniera enorme negli ultimi decenni, La Queer Theory nasce dallo studio sul gender e dal femminismo.

Il termine Queer definisce in una modalità provocatoria e fortemente negativa di ciò che era considerato essere omosessuale, fini invece per indicare coloro che non adottano il modello eterosessuale nella loro vita. Essere queer in un ambito culturale indica il distacco delle identità, dei testi e delle attitudini che sono prese per sicure che sembrano avere dei significati precisi e fissi . enfatizza la pluralità e l'ambivalenza delle identità sessuali, secondo questa logica, l'eterosessualità è una possibile scelta ma non l'unica

In "*The History of Sexuality*" Foucault prende in esame il tema della sessualità e la sua organizzazione nel mondo occidentale; uno degli aspetti più interessanti della sua analisi è la produzione del termine omosessuale e dell'omosessualità, attraverso di essa egli ci mostra come le identità sociali sono gli effetti del modo in cui la conoscenza è organizzata e osservando la natura ambigua del discorso filosofico relativo al termine omosessuale, afferma che;

Non c'è nessuna questione al riguardo che durante il diciannovesimo secolo, letteratura e psicologia abbiano contribuito a costruire un'identità delle varie specie e subspecie di omosessualità., pederastia e ermafroditismo psichico che hanno permesso un forte controllo sociale e una categorizzazione di questi termini sotto la dicitura "perversione"⁵

Jacques Derrida invece offre una differente prospettiva sul post-strutturalismo, attraverso il suo concetto di supplementarietà indica che i significati sono organizzati attraverso differenze in un processo dinamico di presenza ed assenza.

La supplementarietà , che non è niente, né presenza fisica né assenza, non è un qualcosa né un'essenza dell'uomo, ma è esattamente il processo della presenza e dell'assenza, apertura di questo processo che non è un concetto metafisico o ontologico da comprendere⁶

⁵ Micheal Foucault *History of Sexuality*, (1980) Volume 1: An Introduction. New York: Vintage

⁶ Jacques Derrida 1967 *Structure, sign and Play in the discourse of the Human Science in Writing and Difference* citato da Ki Namaste in *Sociological Theory* Vol 12 n.2 pg 220-230

Derrida asserisce che una categoria può essere pensata essere come fuori un determinato sistema, secondo la sua opinione ne quasi sempre parte.

La teoria si spiega se si prende in considerazione l'opposizione eterosessualità e omosessualità.; difatti la prospettiva Derridiana mostra come l'eterosessualità ha bisogno della omosessualità per la sua definizione ed esistenza stessa.

Il poststrutturalismo ha avuto un importante influsso nel delinearsi della teoria Queer, per esempio la nozione di supplementarietà figura centralmente nei dibattiti, si ritrova specialmente in un testo di riferimento fondamentale per l'esplicazione di questa teoria come nel saggio *Inside Out: Lesbian Theories, Gay Theories* dove Diana Fuss spiega che

“l'opposizione filosofica tra etero e omo al pari di molte barriere sociali e convenzionali, è stata costruita sulle fondamenta di un'altra opposizione, quella “dentro” e “fuori”

Per estendere questa denotazione di ogni termine è sempre dipendente da che cosa gli è esterno come l'eterosessualità si definisce in opposizione a ciò che non lo è cioè l'omosessualità, la polarità dentro/fuori è un indispensabile modello per farci capire le complicità della semiotica.⁷

Il post-strutturalismo ricopre un importante influenza nell'evoluzione del Queer, la nozione di supplementarietà figura al centro del dibattito, e serve a spiegare la relazione tra omo e eterosessualità; questa opposizione filosofica è stata costruita sulla distinzione della coppia esterno- interno.

La teoria Queer si interessa nell'esplorare i confini delle identità sessuali, delle comunità e delle politiche.

Ma come le categorie come gay, lesbica e Queer sono emerse? Come sono delineati i confini tra le tre categorie? Che gruppo escludono?

Perché un discorso sulla produzione delle identità sociali risulta utile per questo ambito? Che relazioni ci sono tra la sessualità e la politica ?

Fuss elabora queste domande nel suo saggio precedentemente citato in risposta a Foucault, il quale affermava come la produzione dell'omosessualità in certi ambiti come quello medico o giuridico andasse incontro ad un paradosso.

Sebbene l'adozione delle identità omosessuale potesse essere una strada per i diritti civili, portava con sé la nozione di *closet*, cioè l'idea che alcune persone sono visibili sul campo della loro sessualità mentre altri rimanevano in silenzio.

⁷ Fuss Diane (1991) *Inside/out: Lesbian Theories: gay Theories*. New York. Routledge pg 1-20 citato anche da Ki Namaste in *The Politics of Inside/out: Queer Theory, Poststructuralism and a Sociological Approach to Sexuality* (1994)

Un individuo poteva definire se stesso come lesbica o gay ma questa affermazione era possibile solo se si davano come assunti due postulati, il primo che l'eterosessualità era il centro delle relazioni e in secondo l'esistenza di omosessuali che non erano out ma rientravano dentro il closet. Come nota giustamente Namaste vi è l'impossibilità di localizzare se stessi al di fuori un gruppo dominante, per Fuss è impossibile in quanto:

La teoria Queer riconosce l'impossibilità di muoversi nella corrente concezione della sessualità. Noi possiamo dichiararsi di essere interamente in un gruppo sociale rispetto ad un altro, secondo questa teoria possiamo negoziare i limiti. Si può indagare nella possibilità di come siano questi limiti all'interno di un flusso culturale.⁸

Nel campo degli studi culturali i termini "omosessuale" ed "eterosessuale" sono stati conati per descrivere o per recitare i comportamenti sessuali anormali e le persone che ne praticavano. L'omosessuale era chi s'intratteneva con diverse forme di sesso al di fuori del matrimonio che ha come finalità la procreazione, l'eterosessualità è così passata per significare il normale orientamento sessuale di un individuo per il sesso opposto mentre l'omosessualità è rimasta come forma di abominio nell'ombra.

Il termine "Queer" fu per la prima volta coniato dagli accademici B. Ruby Rich in una rivista specializzata di cinema *Sight & Sound* per descrivere un movimento indipendente di cinema a soggetto omosessuale e lesbico nella prima metà degli anni 90.

Il termine fu utilizzato da un contesto accademico come contestualizzazione di tematiche annesse all'essere omosex (uomo e donna), al bisessuale e all'essere trans-gender e definisce anche una forma di sessualità che andavano oltre il tradizionale binomio; uomo, donna.

Dal 1992, il fenomeno è stato anche descritto da altri illustri accademici che hanno ripreso questo termine per descrivere la produzione dei film fino al 1990. I film dello stile New Queer generalmente si occupano di soggetti come il rifiuto dell'eterodossia eterosessuale e la vita dei protagonisti LGBT descritta ai margini della società.

Il New Queer Cinema diffusosi prima negli Stati Uniti negli anni novanta, si caratterizzava per la sua irriverenza, energia, una natura minimalista e su soprattutto un'apologia del piacere fisico, tutti temi che scaturivano dall'esigenza di stabilire una realtà vera e propriamente omosessuale che aspirava a cambiare le leggi contro il matrimonio tra individui dello stesso sesso e a favorire l'adozione per i non sposati.

⁸ Fuss "Inside Out: Lesbian Theories, Gay Theories" Ki Namaste (1994)

Rich&Rich⁹ nella loro opera di introduzione e analisi del *New Queer Cinema – A Critical Reader*, sostengono che l'energia del rinnovamento politico e sociale espressa dal movimento fu assorbita dalla corrente del cinema commerciale in un processo che rinforzava il progetto di multiculturalismo sociale di matrice Neoliberale.

Neutralizzando la potenza radicale del *New Queer Cinema* indipendente il pubblico eterosessuale veniva condizionato con storie e personaggi Queer comici che rispondevano ad una logica egemonica eterosessuale e del capitalismo globale.

Tanto che potremmo concordare con l'opinione di Rich sulla nuova necessità di nuove forme di sessualità e desiderio nelle rappresentazioni di questo ambito.

Appoggiamo questa opinione per il fatto che i primi movimenti di New Queer Cinema erano dominati da gay producers che avevano un approccio di diffusione molto poco mediatico oltre le manifestazioni di carattere indie, essi sono i veri protagonisti di un approccio Queer del cinema, che non riescono a portare il movimento ad uno stadio di successo.

Fondamentalmente per questo motivo che il movimento conobbe il suo declino all'inizio del ventunesimo secolo, in aggiunta a questo l'audience degli anni novanta abituato ad un genere cinematografico innovativo e radicale si vede deluso e non si identifica nella rappresentazione data.

Non era poi un pubblico che aveva una capacità di far riconoscere e diffondere il movimento ma si trattava di soli frequentatori ed amanti dei festival indie, che incarnavano un attivismo, un interesse nella promozione di un film Queer ben lontano dal supporto di uno spettatore del Mainstream.

Il New Queer Cinema riemerge in una nuova forma negli anni del ventunesimo secolo con delle forti caratteristiche commerciali e così riesce ad avere una sua diffusione di pubblico molto più ampia rispetto al ed è proprio l'audience che ha permesso al film di Ang Lee "*Brokeback Mountain*" di diventare un blockbuster,

Mancuso Luke indica che il revisionismo storico e il risveglio di Hollywood sulla libertà sessuale possa aver permesso la produzione cinematografica di opere al di fuori di un ambito strettamente pop.

L'autore si chiede poi se i film a produzione Hollywoodiana come tematiche Queer hanno rotto le barriere del cinema commerciale oppure è stato solo una conseguenza delle scelte del pubblico che hanno sostenuto determinate pellicole ed hanno fatto sì che i registi identificassero nuove sfide di rappresentazione in base ai risultati di marketing. In confronto

⁹ Ruby& Rich "New Queer cinema" A critical Reader Edimburg University Press 2004 ,pg 16-18

con molti altri gruppi minoritari, come le donne o i gruppi politici ed religiosi, i gay e le lesbiche non hanno dei modelli identificativi chiari ma molto spesso si sono dovuti confrontare con un mondo di anonimato e invisibilità; in primo luogo perché gli omosessuali non possiedono necessariamente delle caratteristiche identificative particolari (come invece ha sostenuto tutta la produzione culturale e cinematografica degli anni 80-90) e poi perché molti fra di loro non vogliono rendere pubblica la loro sessualità, e questo è una scelta molto condivisa nella società cinese ancora oggi, anche se prenderemo in esame dei registi che sono apertamente omosessuali. Gli omosessuali hanno condiviso con altri gruppi minoritari il potere ineguale della rappresentazione sul grande schermo, che mantiene un grande controllo su tutte le forme di capitale umano e culturale. Si è creata una forte dicotomia tra il prodotto popolare e quello alternativo. Il cammino della rappresentazione per le minoranze resta comunque problematico in quanto esse devono correggere le rappresentazioni stereotipate sulla loro identità e sulla loro cultura.

Il cinema di Hong Kong e Taiwan differiscono molto tra di loro, strutturalmente ma tuttavia sono sempre stati specchio degli avvenimenti della Cina Continentale. Dal periodo preso in esame, cioè dalla metà degli anni Novanta fino ad oggi, il cinema di Hong Kong è stato segnato da diversi avvenimenti che ne hanno inciso profondamente la struttura; il primo è la grande crisi degli *Studios* commerciali a metà degli anni ottanta che segnarono il declino dei film puramente di azione che provocò l'esilio di molti registi talentuosi, il declino di molte star, e la perdita di status della *Hollywood asiatica*.

L'attitudine della produzione del tempo era quella di fuggire con i ricavi senza reinvestire localmente a cui si aggiunse la perdita delle *patterns* commerciali internazionali che costituivano la maggior parte dei ricavi di ogni produzione, perdita che era causata dalla scarsa qualità delle sceneggiature proposte agli Studios e da una concorrenza sempre più serrata di un Cinema Hollywoodiano

Il secondo aspetto che influì sulla tenuta del sistema cinema fu il ritorno della nazione sotto il dominio della Cina continentale avvenuto il primo luglio 1997 in base agli accordi presi dall'Inghilterra nel *Joint Declaration* con la Cina; questo avvenimento politico contribuì a gettare nello sconforto sia la società civile che l'opinione pubblica intellettuale che visse una profonda crisi identitaria.

Ovviamente il panorama di crisi, offrì un'occasione, a nuovi talenti e compagnie cinematografiche, per il rinnovamento di generi narrativi che furono affrontati con un

approccio più innovativo rispetto al passato.

Disegnando un comune progetto al fine di creare un nuovo dibattito su un'autentica espressione sessuale in un ambito artistico e allo stesso modo in ambito politico e pubblico, i cineasti di Hong Kong hanno contribuito a interventi sostanziali in una discussione concernente il gender e l'orientamento sessuale; registi del calibro di Ann Hui, Clara Law, Mabel Cheung anche se non definirono la propria produzione come espressamente "Femminista" analizzarono con uno sguardo critico la supremazia della figura maschile; figura alla quale le donne devono rispondere e contribuirono alla rappresentazione di una nuova evoluzione dell'istituzione patriarcale. Il cinema iniziò una nuova fase d'indagine, dove la ricerca sociale prendeva in esame questioni scottanti; come le lavoratrici sessuali e la sessualità degli adolescenti.

Il terzo aspetto fu l'emanazione di una carta dei diritti da parte del governo britannico che sanciva la decriminalizzazione dell'omosessualità come reato che portò alla nascita di uno spazio sociale omosessuale, il cosiddetto "*Queerscapes*".

Attualmente nel mondo globalizzato, i problemi della sessualità e delle minoranze hanno ritrovato uno spazio di rappresentazione e di diffusione della cultura grazie al HKLGFF (Hong Kong Lesbian Gay Film Festival) in Hong Kong e a Taiwan grazie al *Tapei Golden Horse* Film Festival. Il festival è una piattaforma commerciale da cui può avvenire la distribuzione del prodotto in Europa nell'Occidente.

Lo stato dell'arte in Taiwan oltre ad soffrire di un potente controllo di censura da parte del KMT, soffriva anche esso della concorrenza degli Stati Uniti,

Ma con gli anni novanta un nuovo modo di fare impresa e nuovi talenti come Ang Lee, Tsai Ming Liang, hanno permesso al Cinema di Taiwan di ripercorrere rotte internazionali. Il cinema di Taiwan dal 1980 ha fatto suo l'esplorazione del corpo e della sessualità, il corpo delle donne e il loro desiderio sessuale si sveglia da un periodo di politica sociale opprimente e andro-centrica.

Le nuove donne del cinema di Taiwan di cui fa parte anche Zhou Mei Ling, sono parte di un processo in cui si demarca il gender e la sessualità in categorie esclusive. Zero Chou come vedremo in seguito offre una rappresentazione del corpo e della relazione omosessuale. Nei

suoi film incorpora la formula del cinema Mainstream che riscuote un discreto successo commerciale per poi passare alla rappresentazione dell'omosessualità in un contesto di cultura e storia locale.

Il cinema a tematica Queer in Asia deve in parte a queste figure il suo sdoganamento e grazie alla messa in critica della rappresentazione della mascolinità, quella che ho definito per convenienza *prima Queer Wave (Primo movimento di cinema Queer)* ovvero un primo gruppo di registi del Mainstream trattano di cinema Queer, composta dal trio Ang Lee, Tsai Ming Liang e Wong Kar Wai ¹⁰;

Ho scelto questa dicitura *First Queer Wave* prendendo a modello quello che notoriamente si definisce *generazione* di registi, nel Mainland assistiamo ad una prima Wave e una seconda Wave e via dicendo, in quanto questi registi, provenendo dal cinema Mainstream ad un certo punto del loro percorso mettono al centro della loro rappresentazione cinematografica i temi del coming out gay, analizzando il deperimento della società etero normativa confuciana e le contraddizioni politiche in essa contenute.

Nel percorso scelto si arriva poi tracciare gli spazi conquistati dai registi moderni soprannominati per convenienza *seconda Queer Wave* di Scud, Kit Hung e Zero Chou un gruppo di registi di età media trentenni, che hanno ricevuto la formazione all'estero in Europa o negli Stati Uniti, e poi hanno cominciato a lavorare come registi,

Il loro ingresso nella scena Queer, Scud e Kit Hung in Hong Kong mentre Zero Chou in Taiwan, ha portato nuove energie nel Queer Cinema targato Asia., il quale non aveva visto rilevanti produzioni dalla pellicola *Brokeback Mountain* di Ang Lee.

Appassionati nella loro professione, questi nuovi registi descrivono lo stato attuale, sociale e politico delle minoranze sessuali gay, lesbiche e Travestiti (nel caso di Zero Chou). Le loro tematiche mostrano un cinema artistico che non ha paragoni con la tradizione precedente caratterizzato da una complessità d'intreccio, un'analisi molto sottile e profonda dei personaggi e dell'ambiente nazionale che li circonda.

Concludo il lavoro con le traduzioni di interviste dei nuovi registi Queer che affrontano varie tematiche alle quali nel percorso non si è potuto direttamente dare risposta.

¹⁰ Ho cercato di capire le motivazioni di queste scelte tuttavia nelle interviste che ho letto, le motivazioni non emergono chiaramente. Vd Chris Berry “

Processi Culturali e Storici nella Cultura Queer in Hong Kong

“ Il queer passa da violenza a l'autoaffermazione”¹¹

Lo spazio cinematografico e la diffusioni di immagini Queer in Hong Kong avviene maggiormente grazie alla de criminalizzazione dell' omosessualità ¹²avvenuta nel 1991; fino ad allora infatti la condotta omosessuale era considerata un reato criminale che poteva essere punito con la detenzione a vita, e ogni possibile individuo sospetto veniva monitorato da una speciale unità di polizia, che si occupava di supervisionare individui e luoghi di raduno omosessuali.

L'assenza di un qualsiasi ricorso legale lasciava gli individui gay vulnerabili alla discriminazione nel mondo lavorativo, nella scuola e nelle comunità ove essi risiedevano; in questo clima sociale, ovviamente gay e lesbiche mantenevano uno stile di vita molto riservato ed erano costretti ad non paventare apertamente qualunque tipo di idea politica o ideologica. Nelle parole di un commentatore dell'epoca , possiamo comprendere lo status quo;

La comunità degli omosessuali e tutta quanta rispettabile, conformista e fortemente pro governativa. Considerando lo status delle leggi attuali, è perfettamente comprensibile¹³

The *Bill of Rights* ,atto che decriminalizzava la condotta gay scatenò un processo di “coming out” nella vita sociale degli omosessuali nei bar, karaoke e la nascita di una vera e propria una omosessuale community e scatenò allo stesso tempo un allentamento del binomio biologico femmina/maschio in riferimento alla definizione di mascolinità e nella rappresentazione del corpo maschile che si è originato nelle nazioni occidentali e che poi si diffuso anche in Hong Kong.

I termini "omosessuale" ed "eterosessuale" sono stati conati per descrivere o per recitare i comportamenti sessuali anormali e le persone che ne praticavano. L'omosessuale era chi s'intratteneva con diverse forme di sesso al di fuori del matrimonio che ha come finalità la procreazione, l'eterosessualità è così passata per significare il normale orientamento sessuale

¹¹ Judith Butler tr it “Corpi che cambiano”1997

¹² La rimozione del reato penale per due omosessuali consensienti di età maggiore di ventuno anni che avevano una relazione monogama o intrattenevano tra di loro un rapporto occasionale di natura sessuale,

¹³ The Quare Fellow:Homosexuality and the Law in Hong Kong di Lethbridge citato da Carole J.Petersen in Values in Transition: The Development of the Gay and Lesbian Rights Movement in Hong Kong

di un individuo per il sesso opposto mentre l'omosessualità è rimasta come forma di abominio nell'ombra.

All'inizio del diciannovesimo secolo, l'omosessualità era molto legata al concetto d'identità di genere; si credeva, infatti, che gli uomini che si sentivano attratti dallo stesso sesso fossero una rappresentazione di spiriti femminili intrappolati in corpi maschili; i sessuologi a volte usavano l'espressione di "invertiti" o "terzo sesso" per definire gli omosessuali, seminando il caos ancora maggiormente tra il concetto di sessualità e quello di gender; in questa ottica poi donne con caratteristiche molto femminili e maschi "macho" non erano considerati omosessuali, anche se avevano relazioni sessuali con individui dello stesso sesso. Tuttavia in certe società e nel mondo dei media, gli elementi per considerare un omosessuale tale passano attraverso la categoria culturale del gender.

L'omosessualità fu riconosciuta un elemento da sconfiggere per raggiungere un modello di normalità, fu condannata dalla religione come peccato, dalla medicina una malattia e dalla legge come "penalmente perseguibile", l'argomento dell'omosessualità era considerato inappropriato per il dibattito politico o la semplice conversazione così che chi si ritrovava nella condizione di "Queer" doveva restare segreto, "dentro l'armadio" mantenendo uno stile di vita riparato dai propri amici, compagni di lavoro e familiari.

Nel mondo cinese non ci sono eterosessuali, bisessuali o omosessuali, il concetto di orientamento sessuale che divide le persone in base al gender, non esiste, e il sesso non è il criterio con cui si categorizzano le persone; non è quindi per altro necessario racchiudere il desiderio sessuale dentro un binarismo tipico del desiderio per lo stesso sesso e desiderio sessuale per il sesso opposto.

Sullivan cita una serie di termini (皮 *pi*, 短袖 *duan xiu*, 分桃 *fen tao*, 进来 *jinlan* 姊妹气胸 *zimei qixiong*) che descrivono l'atto sessuale gay ma hanno un'aura quasi poetica e non hanno un significato di condanna.

Nella Cina pre-moderna l'uomo di classe sociale agiata poteva tranquillamente intrattenere rapporti sessuali con un suo inferiore; categoria che comprendeva, sua moglie, l'eventuale seconda moglie, o le concubine. Non era escluso anche la dominazione tramite atti sessuali di servi più giovani, socialmente inferiori che non comportavano lo stigma sociale della bi-omosessualità in quanto l'attività sessuale rappresentava solo la dimostrazione di un influsso sociale. Questa cultura della tolleranza non era incondizionata e totalmente accettata, ma si

verificava solo a condizione che la verticalità sociale non venisse minacciata in alcun modo; Prima del ventesimo secolo, le relazioni erotiche dello stesso sesso erano un elemento comune della vita sessuale della classe di elite

Ironicamente, osservano Gerard Sullivan e Peter A.Jackson ¹⁴, questi elementi che permettevano una certa libertà convivevano con altri diktat distintivi della società cinese quali il sessismo (la superiorità del sesso maschile su quello femminile), e il classismo, che hanno ovviamente permeato le relazioni omosessuali e forgiato la cultura popolare

L'omosessualità non era ammessa nella società, e le pressioni del sistema famiglia sia per le donne sia per gli uomini al matrimonio e alla procreazione furono un limite invalicabile alla diffusione di rapporti sociali o erotici di natura omosessuale; all'interno delle comunità poteva accadere che si diffondessero dicerie nei riguardi di alcuni individui ma raramente si prendevano provvedimenti per ostacolarne gli episodi e perché non era assolutamente percepita come un concetto di intrinsecamente malvagio o perverso ma come un periodo transitorio che poteva presentarsi.

“L'omofobia” termine importato in Asia da nazioni quali America e La Gran Bretagna, nel periodo Repubblicano comincia a diffondersi, e con l'avvento della riapertura dei contatti con l'occidente viene elaborato dall'elite intellettuale come determinismo biologico che bollava come “patologici” tutti gli atteggiamenti non conformi alla riproduzione umana.

Cheng Chao nel suo libro “*The sexual life of Mankind*”(1934) adottò la definizione di omosessualità come “genere di perversione”; la convinzione che un individuo potesse essere caratterizzato allo stesso tempo da uno *Ying* e uno *Yang* andava oltre il determinismo biologico che vedeva queste due polarità contrapposte e divise, e quindi definiva l'omosessualità come un qualcosa che andava oltre la biologia e contro la natura.

Gli esperti in materia attribuiscono la morte della tolleranza dell'omosessualità da parte della elite cinese all'influenza coloniale e alla visione della sessualità occidentale; in particolar modo l'influsso della omofobia cristiana e degli studi del primo novecento di una cura per l'omosessualità. Il processo di occidentalizzazione del concetto di omosessualità secondo Chow Wan Shan, non avvenne in maniera totale, ma vi un processo di attiva *ri contestualizzazione culturale*; la dualità omo-etero e l'ostilità omofobica cristiana

¹⁴“Gay and Lesbian Asia”: Culture, Identity, community, 2001 Hartwort Exp.

contribuirono a diffondere la nozione dell'orientamento sessuale e del determinismo biologico.

I Letterati presero a modello il discorso scientifico occidentale sull'omosessualità e cominciarono a ritenere che essa fosse un malattia mentale di durata temporanea, veniva definita “*bingtai* stato di intermezzo o *biantai* (metamorfosi) e si implicava il fatto che questo stato intermedio potesse essere attraversato e implicava l'incapacità di comprendere il desiderio omosessuale come qualcosa di esclusivo o perdurante.

E mentre il mondo occidentale si allontanava dalla considerazione dell'omosessualità come infermità mentale ,in Cina, abbandonato il suo sistema tradizionale, avveniva il contrario e fino al 1949 si praticava l'arresto, campo da lavoro e l'esecuzione nei confronti degli individui gay.

Tze Lan Deborah Sang nota che la traduzione del termine straniero “omosessuale” durante la Cina Repubblicana (1912-1949) era “*tongxing 'ai'*” 同喜爱 letto come il giapponese **doseiai**, che fu creato alla fine dell'epoca Meiji (1868-1949) , si credeva che fosse stata una adozione diretta dal giapponese.

Fino al 1990 *tongxinglian* 同性恋 e *tongxing* 同性 a 了 rimasero le parole comunemente usate per definire l'omosessualità mentre Queer aveva un'affinità con il termine cinese *tongzhi* 同志, con il senso letterale di “ stessa speranza”, traduzione cinese del termine proveniente dal comunismo sovietico “compagno d'arme” che poi aveva un senso lato che riguardava la sessualità.

La sua origine nella storia cinese si potrebbe far risalire alle parole di Sun Yat-sen (1866-1925), il fondatore della Cina Repubblicana, che sul letto di morte pronunciò queste parole;

La rivoluzione deve ancora trionfare, i compagni ancora devono lavorare duro per farsi che si avveri"

(Lim, 2005).

L'establishment della Repubblica Popolare Cinese nel 1949 lo usò come forma per indicare gli aderenti al partito nella nazione; il senso del termine cominciò a perseguire l'accezione sessuale quando “*tongzhi*” fu ripreso da un commediografo di nome Edward Lam, che lo usò insieme allo staff del festival cinematografico Gay e lesbico tenutosi a Hong Kong nel 1989,per introdurre film a tematica omosessuale.

Divenne, poi, popolare quando egli lo usò come traduzione di “New Queer Cinema” per il film festival “Taipei Golden Horse” tenutosi a Taiwan nel 1992.

Da qui in poi, il termine *Tongzhi* attecchì velocemente sia in Hong Kong e Taiwan, in prima proposta come termine preferito per l'auto identificazione che rimpiazzava il termine clinico "*Tongxinglian*" per poi passare a significare un nutrito gruppo di termini in ambito di sessualità minoritarie.

Basandosi sugli studi di Bret, Hinsch scopriamo che anche un'altra espressione era molto in voga nella letteratura popolare, medica e sociale, quella di *jijian* 肌腱 composto da *Ji* 肌 (pollo) e *jian* 腱 (improprio uso delle parti sessuali) l'espressione indicava un rapporto di natura omosessuale come quello tra due capponi.

Nella modernità il termine ha subito variazioni fino ad arrivare ad oggi dove coesistono vari appellativi; la trascrizione di *Gay gei* dall'inglese, che a volte diventava *gei lo* con senso derogatorio, per la difficoltà di molti cinesi ad usare la madrelingua per indicare un'identità generica; difatti nella cultura cinese la nozione di orientamento sessuale manca completamente, non esistono perciò divisioni o categorie.

Gei e gei lo inoltre indica esclusivamente gli omosessuali maschi e automaticamente rigettava la possibile omosessualità femminile, e allo stesso tempo ha un ambito molto classista perché allega il concetto di *gay età* a quello di un uomo di classe sociale bassa. L'altro è *tongzhi* (*mem-bah-* in cantonese) che indica in realtà l'appartenere ad un determinato gruppo sociale di persone che sapevano la lingua inglese, erano di classe medio alta e frequentavano gli inglesi.

Le azioni restrittive intraprese dal governo successivamente in modo da disciplinare la condotta sessuale della società civile erano volte alla repressione dell'omosessualità ma invece sortirono l'effetto di generare la nozione e la coscienza nella società dell'identità sessuale, che portò ulteriormente ad una formazione di una conoscenza *gay*.

L'ansia dell'opinione pubblica per un imminente ritorno alla Cina dopo il 1997, insieme ai dibattiti politici sulla necessità dell'opera di democratizzazione furono un contesto cruciale che portò alla de-criminalizzazione dell'omosessualità nel 1991.

Dall'atto del Joint Declaration nel 1984 tra la Cina e il governo coloniale britannico vi era stato un grande dibattito sulla possibilità che il governo cinese avrebbe salvaguardato le libertà individuali dei cittadini di Hong Kong.

Il 4 giugno del 1989 con l'incidente di Tiananmen, gli abitanti di Hong Kong reagirono molto fortemente, cinquecento mila persone marciarono contro il governo della Mainland per due giorni consecutivi per protestare contro l'accaduto. L'opinione pubblica fece pressione sul governo per velocizzare le riforme democratiche ed assicurare i diritti umani ai cittadini.

Nel tentativo di ricostruire la fiducia con i cittadini, il governo varò una carta dei diritti "*Bill of Rights*" che conteneva un'assoluta protezione dei diritti umani senza negoziazioni/non modificabili da alcuna legge.

In Hong Kong il concetto di sessualità divenne di popolare uso nei tardi anni 70, il "fluidico concetto cinese di sessualità" che affermava come ogni individuo fosse capace di esplorare il piacere in diverse pratiche sessuali fu rimpiazzato da una dualità omo-etero che definiva e limitava le persone dal sesso della loro persona amata..

Anche se questa carta dei diritti non esplicitamente proibiva le leggi che criminalizzavano gli atti omosessuali, queste leggi se promulgate andavano infatti a fare conflitto con l'articolo 14, che proteggeva gli individui contro leggi arbitrarie che potevano in un qualche modo interferire con la privacy individuale;

"(1) No one shall be subjected to arbitrary or unlawful interference with his privacy, family, home or correspondence, nor to unlawful attacks on his honour and reputation. (2) Everyone has the right to the protection of the law against such interference or attacks."¹⁵

¹⁵ Hong Kong Bill of Rights Ordinance, **LAWS OF HONG KONG** ch. 383, art. 14 (1991).

La promulgazione del nuovo codice si configurava come un ultimo atto democratico da parte di una potenza europea che lasciava il controllo dell'isola. Il comitato legislativo si espresse nella misura di 31 a 13 in favore della decriminalizzazione degli atti omosessuali tra adulti consenzienti, che arrivava dopo circa 10 anni di dibattito interno.

La legge passò appunto nel luglio 1991 ma rimaneva un reato per un adulto di intrattenersi e avere rapporti con un uomo di meno di ventuno anni anche se tale norma, era distante dalla pratica sessuale per gli eterosessuali che potevano invece avere rapporti dalla minore età di sedici anni. Nonostante tutte le limitazioni del caso, comunque la norma consentì ai gay maschi di liberarsi dalla paura di avere rapporti sessuali con il proprio partner. In realtà questa fu una vittoria a metà per gli omosessuali perché il governo ritornava a ridisegnare un nuovo discorso ideologico su ciò che riguardava i comportamenti sessuali anormali, e riconfermava il predominio di una moralità eterosessuale dandole più diritti, facendo passare l'atto di decriminalizzazione dell'omosessualità come un atto legislativo di compromesso piuttosto che di accettazione sociale.

La pubblica risposta a questo cambiamento legale, infatti fu una forte opposizione da parte della pubblica opinione conservatrice che voleva proteggere il matrimonio, gli obblighi parentali e palesava il fatto che i cambiamenti strutturali alla famiglia eterosessuale non sarebbero stati accolti facilmente. Tentativi di migliorare questo clima fortemente omofobico furono tentati ma la risposta fu debole anche da parte delle organizzazioni dei *tongzhi*. In quel periodo infatti le organizzazioni erano focalizzate difatti su altre questioni sociali e culturali piuttosto che su attività di propaganda politica.

In aggiunta, un atto "politicizzato di coming out" non era visto in maniera positiva dai *tongzhi* per le aspettative generate dall'ideale pietà filiale, secondo la quale i figli dovrebbero vivere essendo di aiuto ai propri genitori nel loro momento di bisogno.

Molti adulti così continuarono a vivere vicino alla propria famiglia piuttosto che affrontare le conseguenze del coming out. In assenza di un forte identità politica, legale e sociale, i movimenti gay non si riconoscevano in un gruppo omogeneo con distinti diritti e interessi. Anche in campo cinematografico, le produzioni preferivano un tono molto neutrale nella delineazione dei problemi esistenti fra le minoranze sessuali, ma allo stesso tempo ha offerto la possibilità di far capire al pubblico dei *tongzhi* come capire il proprio desiderio, le passioni fuori da un paradigma etero centrico e senza un ricorso ad un discorso identitario.

Questo lo troviamo adattabile in riferimento alle rappresentazioni dei primi registi del mainstream (Ang Lee, Wong, Tsai) che tentano la strada del Queer (come vedremo in seguito); loro modo di raccontare il Queer è indubbiamente legato ad una società fortemente eteronoma.

Le loro storie sono volte all'analisi di coming out legati ad un ambiente familiare (The Wedding Banquet, The River), che non può essere un spazio Queer ma nel quale ambiente tutto avviene e si consuma, senza una lotta per i propri diritti o la conquista dello stato sociale. Questo aspetto di indagine è fortemente diacronico con il cinema Queer Americano, che è un prodotto indipendente e quindi può spingere verso tematiche più radicali. Il Queer Cinema Made in Hong Kong invece, almeno in una prima fase, dipende interamente dal mercato, e ogni tipo di sperimentazione deve confortarsi con “*i paletti dell'industria*” per la quale le produzioni e i temi devono essere scelti e rappresentati in considerazione del fatto che il pubblico sarà quello del cinema commerciale.

Per questo, come avremo modo di vedere *il primo Wave Queer Cinema* sarà un prodotto commerciale che si differenzia dall'avanguardia sperimentale del cinema Taiwanese e dalle visioni filosofiche della Quinta generazione del cinema Cinese del Mainland.

Il Wave Queer Asiatico; Ang Lee, Tsai Ming Liang, Wong Kar-Wai,¹⁶

*“L amore omosessuale è normalizzato quando l’elemento maschile e femminile sono sostenuti da una performance di sostituzione di ruolo”
(Judith Butler)¹⁷*

Utilizziamo la Sigla del Wave Queer Asiatico per intendere un primo momento di cinema Queer sia in Hong che in Taiwan , e un gruppo di registi che provenendo dal cinema artistico hanno voluto misurarsi con le tematiche del Cinema Queer che all’inizio degli anni Novanta aveva già avuto degli echi in Asia. I registi presi in considerazione Ang Lee, Tsai Ming Liang Wong Kai War esordiscono con delle pellicole in cui i protagonisti principali sono omosessuali, e segnano per questo il distacco con quanto li ha preceduti prima.

Il Queer Cinema almeno in una prima fase, dipende interamente dal mercato, e ogni tipo di sperimentazione deve confortarsi con “i paletti dell’industria” per la quale le produzioni e i temi devono essere scelti e rappresentati in considerazione del fatto che il pubblico sarà quello dei cinema di massa.

I film di Hong Kong specialmente le commedie e i film d’azione, avevano già a partire dai primi anni novanta degli elementi sessisti/misogini e Queer erano già comparsi in svariati Wǔxiápiàn 武侠片¹⁸ come Chor Yuen “Confessione di una Cortigiana Cinese”, Tsui Hark “Cavalieri con la spada vol 2 e 3”(1992-1993), East is Red 东方不败之风云才气 [Dongfang bubai zhi fengyun caiqi] (1993) Sex for Sale (1994) di Chang Tseng. e di una serie di altre commedie come He’ s a Woman, She’ s a Man 禁枝玉僕 [Jin zhi Yuyue], Hu-du-men [Hudumen] (1996), Hold You Tight 愈快乐越堕落 [Yue kuaile yue duoluo](1998) .

Questi film tentano con ironia e ambiguità di oltrepassare le convenzionali delineazioni dell’identità sessuale, ma cadono negli stereotipi di rappresentazioni gay provando a sovvertire l’approccio etero normativo che riguarda la sessualità .

Questo tipo di Cultura popolare si compiace di un voyeurismo violento e amministrato da una forma etero normativa ; i gay vengono posti sotto analisi e presi di mira o rappresentati in maniera esagerata in quanto ritenuti i principali responsabili della diffusione dell’AIDS. Posizionando gli eterosessuali e gli omosessuali in due categorie opposte e antagoniste, la

¹⁶ Abbiamo inserito volontariamente due registi Taiwanesi c Queer a confronto con un artista di Hong Kong usando un metodo di confronti su alcune tematiche

¹⁷ Bodies that Matter, Judith Butler, 1993

¹⁸ Traduzione in italiano come Cinema di Cappa e spada.

cultura popolare ha stigmatizzato la normalità da ciò che è deviato.

Le rappresentazioni dei personaggi gay, che ricoprivano un ruolo comunque non importante all'interno della pellicola come ampiamente detto era stereotipato, ma diretto a compiacere con le risa il pubblico eterosessuale. Accanto a questo tipo si sviluppa un nuovo trend dai primi anni novanta che prende diverse forme; la prima sono le rappresentazioni di un crossing gender , cioè un travestimento dell'entità gay che indossa l'abito etero come nel caso di *Swordsman II* 笑傲江湖 I I 之漧方不败 (Xiao ao Jianghu II zhi dongfang bubai) di Ching Siu Tung del 1992, dove un uomo vestito da donna si infatua di un altro uomo e hanno un rapporto sessuale; questo ha aperto uno spazio per la identificazione omosessuale da vari punti di vista, ma risulta che la passione omosessuale debba essere ancora forzata a rimanere dietro a rigide categorie sessuali e di genere.

La logica dietro a questo sembra che l'uomo o la donna biologica deve acquisire un carattere da maschio e lo stesso le donne, e dovrebbero essere attratte dal sesso opposto. Combinando le due sessualità opposte nella rappresentazione si limita la fluidità delle sessualità. La seconda categoria che fa riferimento all'amore celato molto frequente negli Action Movies di Hong Kong, né sono un esempio le rappresentazioni dove un uomo con caratteristiche di uomo macho si innamora di un altro uomo macho , che porta in campo l'ideologia tra uomo omo sociale "uomo di uomo" e l'uomo interessato agli uomini. Nella terza tipologia vi sono le omosessualità aperte al cinema commerciale che vedremo in seguito

Dal momento della sua comparsa nelle sale, l'opera di Ang Lee *The Wedding Banquet* ha ricevuto un'approvazione globale sia dalla critica sia dal pubblico, e ha attirato a sia l'attenzione di esperti del settore.

In un aneddoto citato da Chris Berry in "*Sexual Disorientations: Homosexual Rights, East Asian Films, and Postmodern Postnationalism*", sulla ricezione del Film di Lee alla mostra del cinema Di Berlino del 1993, Berry racconta che, quando i critici si sono riuniti per discutere il loro premio per quell'anno, il titolo *The Wedding Banquet* si propose all'attenzione dei giurati.

Tuttavia un giurato proveniente della Repubblica Popolare, si oppose fermamente, affermando che il Film di Ang Lee non poteva rispecchiare la realtà e che era una grande finzione scenica;

*Non sapete ancora che non è presente l'omosessualità nella Cultura Cinese?" Se c'è qualcosa di vero in questo film ambientato a New York, è la rappresentazione della corruzione di un singolo cinese da parte decadenza Occidentale.*¹⁹(Berry 1996,158)

Sembra che queste parole fecero breccia nella giuria e che il nome del film di Ang Lee fosse presto depennato dalla lista dei vincitori.

Rimane che, l'opinione del giudice anziano non era poi così strana, vero è che nella cultura asiatica la sessualità in genere e l'omosessualità in particolare sono ancora temi epistemologicamente scottanti (Lamos 142)²⁰, e anche se il ritratto dell'uomo asiatico di Ang Lee *poteva considerarsi senza precedenti*, la descrizione di una relazione gay andava contro ad un tabù. (Eng 44)

Come aveva notato Eric Wat ,la condizione gay anche per nelle comunità Asiatico Americane in epoca moderna sembrava racchiudersi in questa affermazione:

"Per la maggior parte dei genitori di origine Asiatica, essere asiatico e omosessuale è condizione esclusiva, non solo l'omosessualità è un tema proibito nella maggior parte della comunità asiatiche, ma più, semplicemente, non si sente il bisogno di parlarne perché e solo un problema per le persone bianche" (155;)

Per calcare il persistente esilio della tematica "Queer" gay di cultura asiatica, l'eliminazione di *The Wedding Banquet* dal premio della critica a Berlino non costituisce un esempio isolato ma invece un esempio di evasione.

Ma si può davvero pensare che l'omosessualità abbia dei precedenti nella cultura cinese, come affermava il critico cinematografico del PRC? E davvero quella contagiosa malattia trasmessa dalla cultura Occidentale decadente?

Come dato di fatto, le relazioni gay si possono ritrovare in testi filosofici e storici come l'*Hanfeizi* 韩非子 (Han Fei , d, c 233 A.C) e *Hanshu* (Storia degli Han, di BanGu) nel quale sono contenuti aneddoti di storia gay; stando al capitolo *Shuonan*, un uomo di nome Mi Zixia era un intimo amico del Duca Ling, Signore di Wei (534-493. A.c.),

*"Un giorno egli accompagnò il Duca mentre questi stava visitando un frutteto, egli mangiò la metà di una pesca e trovandola deliziosa ne diede il resto al Duca, che lo accettò come dimostrazione del profondo "amore e rispetto" che questi provava per lui. Il duca poi esclamò con gioia " Hai trascurato la tua fame per pensare di offrire a me del cibo".*²¹

¹⁹ "Shadow in the Shade: Contemporary Asian Queer Representation" Chris Berry 1996 "

²⁰ The Ethics of Queer Theory in Tracing Chinese Gay Cinema 1993-2002

²¹ Celluloid Comrades "Representation of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas" di Song

Un altro esempio si trova nella vita di Dong Xian all'interno della storia della dinastia Han. Si dice, un uomo di nome Dong Xian era il favorito dell'imperatore Han Aidi (7-1 A.C) Si racconta che un giorno essi si misero a dormire insieme e L'imperatore svegliandosi prima, notò che una delle sue maniche della giacca era intorno al bacino di Dong che stava ancora dormendo profondamente, l'imperatore allora per non disturbare il suo sonno, decise di tagliarsi la manica della giacca, da allora la frase “*Duan Xiu*” (tagliarsi una manica) venne usata poi nel linguaggio comune per indicare una relazione di stampo omosessuale. In questo quadro letterario, i racconti di relazione omo-erotica fiorirono durante tutta la durata della dinastia Ming (1368-1644)²²

Citando in *Situation Sexualities* di Fran Martin ritorniamo a parlare della produzione di Ang Lee ;

Il film, comunque, conobbe un riconoscimento internazionale e una diffusione più capillare all'estero che non in Taiwan, è considerata tutta oggi come una pietra miliare del cinema Queer degli anni novanta in una chiave comica, o semplicemente un esempio di Cinema Cinese in era Globale. ²³

Il film è ambientato a New York, dove Wai Tung taiwanese emigrato negli stati uniti vive con il suo compagno Simon; la famiglia di Wai Tung , ignara dell'omosessualità del figlio, vorrebbe persuadere il figlio a prendere moglie per avere continuità nella discendenza, e far sì che il cerchio della funzione sociale della *jia* si concluda.

Preso da un forte dissidio interiore tra la propria coscienza cinese impregnata di pietà filiale e la sua nuova vita a modello “globale”, Wai Tung , immobiliare di grido, decide di organizzare un matrimonio di convenienza con un sua affittuaria ,Wei Wei ,artista taiwanese, che senza soldi e senza un lavoro fisso sta cercando un uomo per ottenere la green card.

Concordato con questa le modalità di azione ,Wai Tung decide di dichiarare ai suoi genitori la sua intenzione di accasarsi e quindi gli invita negli Stati Uniti , dove i familiari lo costringono ad organizzare un banchetto di nozze a modello asiatico in nome di quel modello familiare di cui ancora essi sono intrisi.

Simon,compagno vero di Wai Tung , viene relegato a ricoprire il ruolo di conduttore

Hwee Lim ,2005.

²² Lan Dong “Tracing Chinese Gay Cinema 1993-2002” in CLCWEB Volume 7 articolo 3 , Giugno 2005, consultato il 10/10/2011

²³ Traduzione da “Globally Chinese at The Wedding Banquet” in *Situation Sexualities* ; New Queer in Taiwan di Fran Martin (2005) pg 19-21

dell'appartamento, dove, Wai Tung risiede e dove ospita i genitori durante il loro soggiorno.

Dopo il banchetto di nozze, Wei Wei approfitta dell'ubriacatura del suo sedicente sposo e giace con lui; il risultato di questa notte di nozze sarà la futura gravidanza della donna.

Nel frattempo Wai Tung decide di dichiarare il proprio status sessuale alla madre che però sembra non capire e che confida ancora che il figlio ritorni nella strada giusta, come si evidenzia da queste affermazioni ;

Wai Tung " Mamma, non preoccuparti per il mio litigio con Simon "

Mrs Gao " Non capisco , dopo tutto queste grande scenata tra e te Simon che cosa è successo? "

Wai Tung " Avevo paura che tu non avresti accettato, sono passati ormai venti anni". Ho mentito per tutta la mia vita. Avrei voluto dividere con me le mie gioie e i miei dolori, ma non potevo. A volte avrei voluto dirti tutto, ma non potevo

Mrs Gao " Non capisco". Io ti sto chiedendo il perché voi non avete detto a me e a tuo padre che WeiWei era incinta

Wai Tung " Mamma volevo dirtelo "

Mrs Gao " Lo so da poco tempo, dopo che tu hai litigato con Simon, ho parlato con WeiWei e ho capito che era incinta dal suo cattivo umore". Congratulazioni Figlio mio.

Wai Tung Il mio matrimonio è fasullo, Simon è il mio vero amico.

Mrs Gao Amico?

Wai Tung Amico, cioè Amante. Sono gay e Simon è il mio compagno. Stiamo insieme da ormai cinque anni

Mrs Gao Non è vero, non può essere, E stato per caso Simon ha portarti su questa strada?

Wai Tung Nessuno l'ha fatto. SONO NATO IN QUESTO MODO

Mrs Gao Tuo padre non deve sapere, ne soffrirebbe fino a morirne.

La scena proposta presenta il momento dell'outing di Wai Tung, dove risulta evidente come la donna non comprenda e neanche immagini quale sia la vera condizione del figlio, che egli tuttavia ribadisce con un forza.

Il momento dell'outing nel film di Ang Lee è il momento forte della commedia, perchè segna il distacco generazionale da un sistema familiare confuciano e segna un distacco affettivo da parte della madre che impone al figlio un diktat di silenzio

Tuttavia il padre, che sembra non capire l'idioma inglese, lingua in cui i due amanti Simon and Wai Tung litigano davanti ai genitori, alla fine, a conoscenza della sessualità del figlio e

fa “outing” con Simon, in una toccante scena ,dove gli porge un 红包 , (Hong Bao)²⁴ ;

*MR GAO; Io guardo, io sento, io imparo, Wai Tung è mio figlio anche tu lo sei?*²⁵

SIMON; Perché? Bene grazie. Quando Wai Tung lo saprà

MR GAO; No. No Wai Tung, né sua madre. Né WeiWei dovrà, conoscere il nostro segreto.

Il rifiuto di Mr Gao ad aprirsi ai suoi familiari riguardo a questo è il segreto è il frutto di un profondo ripensamento riguardo ai propri condizionamenti sociali o 面子 (*mian zi*).

*Se non lasciassi che tutti mi raccontassero il falso, come potrei tenere in braccio mio nipote ?*²⁶

Il mantenere un prestigio sociale costringe il capofamiglia al silenzio e il suo discorso pronunciato di fronte a Simon ha un duplice scopo; primo, quello di benedire l'unione del figlio con il vero amante tramite, appunto, la consegna dell' *Hong bao* e quella di far tacere nuove possibili soluzioni narrative, per un finale forzatamente a lieto fine, costringendo Simon al silenzio riguardo alla propria conoscenza.

In questo modo Mr Gao riuscirà alla fine a mantenere i suoi obblighi sociali di "pater familias", evitando il disonore di riconoscere un figlio come omosessuale e riconoscendo con forza invece il nipote come un nuovo Gao grazie alla gravidanza di Wei Wei.

Facendo questo egli si mette in evidenza come il vero personaggio maschile a tutto tondo ,coerente e capace di affermare fortemente la propria identità rispetto al figlio e allo stesso Simon.

L'interpretazione che offre Neil Peng del 面子 (*mian zi*) è non è da riferirsi solo con riferimento al silenzio di Mr Gao ma anche all'atteggiamento del figlio, reo di aver architettato un matrimonio di comodo per coprire la sua vera vita e per voler raggiungere una sorta di aurea mediocritas d'ipocrisie, tipica, secondo Neil Peng, della cultura cinese.

E' possibile affermare allora che il lead-motif del *mian zi* è il centro narrativo degli snodi chiave del film. Nel commento antropologico di Hsien Chin Hu , come il viso sia la superficie dove le relazioni di un soggetto hanno luogo , il *viso salvo* è propriamente il tema

²⁴ Consistente in denaro all'interno di un contenitore rosso, comune dono per le nozze da parte dei familiari più stretti, è simbolo di prosperità per la coppia.

²⁵ Traduzione da “Globally Chinese at The Wedding Banquet” in Situation Sexualities ; New Queer in Taiwan, 150-

²⁶ Traduzione da “Globally Chinese at The Wedding Banquet” in Situation sexualities ; New Queer in Taiwan ,pg 150-151

della visibilità sociale e di una maschera da esternare al mondo esterno che è anche il tema fondante di Lin Yao che nel 1997 scrive *The mysterious Case of The Headless Movement* 同志运动无头公干 (*tongzhi yundongde wutou gongan*) dove poneva la questione della pervasiva idea della maschera nella rappresentazione dell'omosessualità;

L' autore citava una asserzione comune per cui l'individuo omosessuale indossa una maschera sociale e si può quindi permettere una doppia esistenza.,la nozione del *Coming out* occidentale è connessa con l'idea di affermazione personale, all'idea di diritto personale e confina anche con l'idea di progetto politico e il sesso considerato come il fulcro della propria identità.

E ancora definisce l'individuo come cellula sociale staccata, socialmente ed economicamente dal grembo familiare; l'atto verbale del dichiararsi o "uscire dall'armadio" è considerato nell'America Contemporanea come un segno di maturità intellettuale nonché di onestà, perché aiuta l'individuo nell'affermazione di se stesso all'interno del contesto sociale.

Inoltre la difesa della libertà sessuale viene accolta favorevolmente anche dalle comunità gay e lesbica che ne vedono un intento di realizzazione politica e rispetto per i diritti delle minoranze.

Il tema del "Coming Out" 占出来 (*zhangchulai*) in Cina, invece, ricopre un significato culturale e politico diverso in quanto base della definizione di un individuo è dettata dal legame familiare e non dal desiderio individuale ;

Gerard Sallivan e Peter A. Jackson citano la testimonianza tratta da Eastern Express di un gruppo di attivisti in Hong Kong;

*"Nel 1992, il nostro gruppo voleva indire una parata ma per lo scarso seguito e per timore che il messaggio avrebbe solo rinforzato lo stereotipo di omosessualità come elemento di un occidente decadente, decise di cancellarla."*²⁷

Il concetto è stato recepito come un segno di un risvolto sociale omofobico all'interno di alcuni gruppi accademici ed fu ripreso nel Febbraio del 1997 da un evento pubblico per i gay che invitarono i manifestanti a indossare maschere colorate per identificarsi nella definizione sociale dell'omosessuale.

L'ambiguo risultato è di essere un Coming out, non visibile per chi fosse stato esterno e fosse probabilmente compiuto da chi socialmente aveva già operato un'apertura sulla propria sessualità.

²⁷ Tr. Da Globally Chinese at Wedding Banquet in *Situation Sexuality; New Queer in Taiwan* pg 21

La maschera centrava l'attenzione sul significato che i gay attribuivano al non potersi dischiudere socialmente, e dirigeva il divario tra il potere scoprirsi all'esterno e il non poterlo fare all'interno della propria famiglia, e cioè tra essere nell'ombra *yin* e al di fuori *xian*.

Se il Coming out figurativamente indicasse il gesto dell'uscita dall'armadio, com'è nell'espressione americana "out of the closet", il comportamento di Mr. Gao potrebbe essere definito come un sapere della condizione del proprio figlio ma un non sapere dove è l'armadio/closet che è simbolo spaziale, rifugio privato dove l'individuo può rifugiarsi e non sentirsi giudicato dalla società in una Taiwan che sembra essere molto lontana dal Mainland, almeno nelle parole di Hu;

*To tell the world that Taiwan is achieving cultural miracles as economic ones, and everything seems ready for embrace a liberal sexual politics*²⁸

Il film *Happy Together* 春光乍絳 [*Chunguang Zhaxie*] (1997) del regista di Hong Kong Wong Kar Wai, si focalizza invece sulla narrazione di una storia d'amore contrastata tra i due personaggi; una pura relazione d'amore Queer²⁹ rappresentata da un regista asiatico per la prima volta.

Quivi, l'autore sceglie di raccontare la famiglia non come un entità presente od un rapporto vivo ma come un valore astratto, a cui Ho farà ritorno dopo la sua esperienza di vita con Lai in Brasile.

E rilevante porre l'accento sul fatto che il protagonista si senta in un qualche modo "in debito" con l'autorità familiare e spera che il padre possa perdonare la sua "disobbedienza", perché rappresenta un tema comune alla comunità gay dei primi anni novanta che ancora non ha rotto i legami con il patriarcato arcaico.

Ang Lee in una sua intervista con Michael Berry afferma che l'influenza che suo padre ha avuto su di lui durante la sua formazione come in molti dei registi cinesi, si ritrova nel suo lavoro, e in speciale modo in "the Wedding Banquet", sebbene il regista non sia omosessuale i dialoghi del film quasi identici a quelli che lui aveva nella realtà con suo padre.

Mentre la figura della madre discostava un Po da quella del film, aggiunge;

"Penso che la figura paterna rappresenti il sistema patriarcale cinese, la struttura sociale e psicologica della società, io sono il primo figlio e ho pensato per molto tempo che le donne non sono importanti, gli uomini non pensano a loro, mia madre era molto carina e mi ha cresciuto sotto l'ombra materna (...) io non sapevo che cosa volevo dalla vita, ma sapevo che avrei dovuto compiacere mio padre.

²⁸ Tr. Da. Globally Chinese at the Wedding Banquet in *Situation Sexuality; New Queer in Taiwan* pg 19

²⁹ Si conservano però dei riferimenti a quella famiglia che negli esempi sopraccitati occupa una posizione predominante all'interno della vicenda.

*Lui non amava parlare molto, era un uomo molto serio; un vero Confuciano, (...)mi sentii molto in colpa perché non segui le sue orme. (...) e questo in qualche modo divenne la mia risorsa creativa, e la mia forza creativa che influenza la mia visione del mondo (.). In tutti i miei lavori ho sempre pensato che fare film mi avrebbe aiutato a fuggire dal mio passato, ma si ritorna sempre in un qualche modo ad indagare nel proprio trascorso. Questo è l'impatto della figura di mio padre*³⁰

Il dissidio tra la questione del Coming-out e l'istituzione familiare ha avuto nel corso del tempo delle risoluzioni tematiche diverse come accade nel film di Tsai Ming Lian *The River* del 1996, dove si tenta una sincronia fra questi due sistemi 家 *jia* (Famiglia) e 同性恋 *tongxinglian* (omosessualità).

Tsai Ming Liang opera una vera e propria disintegrazione dei valori dell'ideologia confuciana all'interno della famiglia tradizionalmente considerata come la più piccola unità sociale; a questo proposito Peggy Hsuaing Chiao osserva:

In the River, Tsai Ming Liang si concentra ancora più chiaramente nella visione della famiglia mononucleare urbana, Sotto la pressione della globalizzazione, il sistema confuciano fatto di cinquemila anni di storia, baluardo della civiltà cinese, viene di colpo disintegrato; i piccoli nuclei sociali composti da "cinque generazioni sotto uno stesso tetto [wu dai tong tang] hanno ceduto il passo alla mono nuclearità familiare cui si devono ancora adattare..

e aggiunge

"l'incesto tra padre e figlio è solo un simbolo iperbolico della kastrofè all' interno della jia (famiglia)

I protagonisti di *River* sono di una famiglia del piccolo proletariato urbano, che "condivide" un appartamento e solo saltuariamente s'incrocia; ognuno ha una sua camera e lo spazio familiare è spogliato di tutto ciò che dovrebbe essere sinonimo di un ambiente protetto e caldo.

L'essenzialità dello spazio si configura come una zona di passaggio, dove i personaggi si muovono e dove abbracciano lo spazio "inorganico" riempiendolo di azioni abituali alle quali assegnano molto più valore che non alla parola.

Le attività abituali e collettive di una famiglia, quali i pasti, il riposo e il lavarsi sono tracciati dal regista in modo da far esaltare la ripetitività, e l'indolenza come in una sorta di sospensione dell'anima che non fa trapelare le proprie emozioni, i bisogni all'esterno in modo dialettico.

La madre lavora in un ristorante con la funzione di porre e sollevare i piatti in un carrello

³⁰ Traduzione da "Voices From Taiwan", Ang Lee: Freedom in Film, in Micheal Berry "Speaking In Images".pg 330-332.

scorrevole, il padre è un pensionato, taciturno, abituale frequentatore di saune, Hsiao Bang, il figlio soffre di una paralisi al collo che gli impedisce di stare dritto con lo sterno.

Il mutismo in cui essi vivono è un elemento espressivo, benché anche presente in “The Wedding Banquet”, ma con finalità ed effetto diversi.

In *The Wedding Banquet* il silenzio è sintomo di segretezza, di parole che non si possono dire perché “sbagliate”, di parole che devono essere deformate per far sì che il quadro della realtà in cui vivono i personaggi sia immutato e inalterato nei propri ruoli e nei suoi equilibri di forza, mentre nell’opera di Tsai, il silenzio è la dimensione umana che tende a quella animale.

Corrado Neri in una sua monografia sul cinema di Tsai Ming Liang parla di una vera e propria “Afasia” ovvero assenza di suono, dove il soggetto si esprime solo con il suo corpo, i gesti, le immagini sono cariche di commento ma non di dialogo, Tsai utilizza il taglio dell’editing per connetterle in maniera logica.

Editing che porta anche in luce, uno dei punti più espressivi del cinema di Tsai, l’uso dell’acqua, acqua che scorre nel fiume, che scroscia dal cielo, racchiusa in un bicchiere, o vapore acqueo di una sauna; un *yin* ambivalente che è contemporaneamente è il simbolo dei problemi e conflitti profondi nella vita dei protagonisti ma anche elemento salvifico.

Neri nel suo studio riporta le parole del regista;

Considero i miei personaggi come piante alle quali manca l’acqua o che sono sul punto di morire per la sua mancanza, in verità per me l’acqua sono amore che è ciò che manca a loro” (Neri, 2004, p. 102)

Ed in effetti, l’acqua che s’infiltra nella camera dei genitori di Hsiao Kang è il simbolo di un’idea che vuole manifestarsi, e difatti quando si racconta la scena incestuosa della sauna.

Tsai, ci mostra subito dopo come la madre, scopre l’origine della provenienza dell’acqua perché le è arrivata ormai ai piedi e trova poi la soluzione al problema.

Questa *disintegrazione del confuciano familiare* è ancora presente in un altro film di Ang Lee “*Eat, Drink Man Woman*” del 1991; qui, la famiglia Chu vive in un vecchio bungalow nel centro di una Taipei globalizzata.

L’atmosfera della casa contrasta con quella del traffico della megalopoli che vi è al di fuori, Mr Chu prova a tenere insieme una famiglia divisa tramite una buona cucina, simbolo di un mondo di tradizioni ormai in disuso, allo stesso tempo le figlie vivono la contraddizione tra l’occidente e l’oriente e sono caratterizzate da una sofferenza interiore forte.

Questa difficoltà al bilanciamento degli aspetti della loro vita personale come quella affettiva si ha nel momento in cui il padre resta solo ed una delle figlie decide di abbandonare il suo lavoro in Europa, per vivere con lui nella casa.

La scelta che è in linea con quella della pietà filiale 小道(*xiao dao*) per cui è previsto il sostenimento del familiare anziano da parte di un figlio fino alla morte del genitore, per Ang Lee questa scelta invece ha un effetto opposto, poiché il padre decide di sposare una donna più giovane di lui e andare a vivere con lei in un nuovo appartamento, vendendo la vecchia proprietà destinata anche alle proprie figlie.

In questo modo sembra tradire il cardine di modello familiare, che ormai non è più vissuto socialmente neanche da chi lo “proclama” e ne è custode per una scelta egoistica. Una scelta che criticamente lo fa emergere come eroe, mentre le figlie sembrano ritornare al ruolo patriarcale perdendo la loro “libertà”

Qui la mano del regista Taiwanese descrive un parossismo che sembra poco realizzabile nella vera società cinese, ma rappresenta più chiaramente un probabile scenario e direzione della società cinese con la progressiva perdita dei valori sociali e l’apertura all’occidente.

Un occidente che rimane affascinato da questa trilogia del regista , che fa in modo attraverso premi e onorificenze che il regista e in Taiwan stessa si diffonda politicamente un sentimento di indipendenza dal panorama della Cina continentale, la quale non era ancora in grado di essere globale, di trattare dell’omosessualità, che invece qualifica uno spettatore taiwanese come un cittadino globale in una nazione moderna. Difatti , proprio il genere Queer diventerà uno dei marchi più redditizi del cinema Taiwanese nel ventunesimo secolo.

Wong Kar-Wai , regista hongkonese, a differenza di Ang Lee, gira un film sull'essere Queer lontano dai vincoli familiari e dalla questione identitaria ; Pur essendo un regista del Primo Vawe Queer, Wong in questa pellicola studia i suoi personaggi e le loro vite in maniera profonda lasciando un finale aperto a molteplici scelte.

Per la prima volta nel cinema Queer degli anni Novanta, su sfondo non vi è una nazione in via di sviluppo come Taiwan nei film di Tsai Liang o una città metropolitana dell'Occidente come quella di Ang Lee, l'azione si sposta in “terzo mondo” il Brasile, dove i protagonisti sono in una sorta di diaspora

Il film ispirato al racconto di Manuel Puig *The Buenos Aires Affair*,³¹, traccia la relazione problematica tra Ho Po Wing (Leslie Cheung) and Lai Yiu Fai (Tony Leung); due uomini che da Hong Kong sono partiti per il Brasile con lo scopo di ricostruire la loro relazione , i due si stabiliscono a Buenos Aires dove anche finiscono il loro patrimonio. Questa storia d'amore non ha un vero inizio e come vedremo una vera fine, ma solo una serie di “Star over” La storia

Il desiderio di evocare le atmosfere del libro, porta il regista ad ambientare il suo lavoro nell'America Latina in una Buenos Aires degli anni settanta dove i protagonisti si sono diretti alla volta delle Cascate di Iguazu.

Atmosfere che per Christopher Doyle³² conservano molto poco la natura del libro per diventare molto simile a quelle di una metropoli come la stessa Hong Kong , egli riporta le parole del regista che anche se è scappato dalla realtà di Hong come i suoi personaggi, si ritrova però a essere inghiottito dalle proprie ansie e paure.

Siamo venuti in Argentina per de- familiarizzare con un mondo che avevamo esplorato. Ci trovammo qui fuori dal nostro spazio ordinario ed immersi in una realtà nuova(...) perché allora indugiavamo nei luoghi urbani come caffè,fast food o stazioni ferroviarie, che cosa era successo all'ispirazione del racconto di Manuel Ping.

Non riuscivamo a scollarci via di dosso i nostri dubbi e il nostro modo di pensare (...)Più volevamo scappare più ci legammo inseparabilmente a Hong Kong. Non importa, dove noi andassimo, Hong Kong era sempre con noi.³³

³¹ come per *Days of Being Wild* (A Fei Zhengzhuan del 1990) aveva già influenzato il lavoro del regista

³² Christopher Doyle, Buenos Aires (Prenom H, Tokyo)1997 pg 53

³³ Traduzione da Christopher Doyle, Buenos Aires (1997) citato da Ester C.M.Yau in “At Full Speed,Hong Kong in a bordless world”University of Minnesota (2001)

Nella costruzione di questi due personaggi in una realtà diversa da quella cinese, Wong indubbiamente metteva un punto sulla situazione socio-politica di Hong Kong che si sarebbe creata con il ritorno alla Cina; il processo avrebbe portato ad una vera involuzione sociale o rispettando gli accordi presi dalla Cina continentale, i suoi abitanti avrebbero ancora goduto per cinquanta anni, di libertà sociali ed economiche come nel periodo Britannico?

Queste legittime questioni erano ancora più pressanti se riferite alla minoranza sociale come quella degli omosessuali che probabilmente con un ritorno alla Cina avrebbe perso la visibilità e quella relativa libertà sociale goduta sotto il protettorato Inglese³⁴.

Wong per rispondere a questa domanda girerà il film 2046 subito prima del ritorno di Hong Kong alla Cina e in *Happy Together*³⁵ sceglie Leslie Cheung, una star della musica e del cinema famosa per aver dato corpo a personaggi dalla sessualità ambigua, per interpretare Po Wing;

Hong Kong aveva bisogno di fare un vero film a tematica gay prima il 1997³⁶, che avrebbe potuto significare una chiusura alla libertà di rappresentazione anche in campo cinematografico

Mentre Hong Kong e il 1997 appartengono alla tema reale, lo spazio scenico del film è Buenos Aires. Quivi, la dimensione temporale si perde, le stagioni sono invertite, e il passato e il presente si confondono in una commistione di scene in bianco e nero che rappresentano i ricordi e di scene in colore che invece sono indicative del tempo presente.

Il film prende luogo in un periodo compreso da Maggio 1996 e il Febbraio 1997, quando Lai Yiu durante il suo viaggio di ritorno ad Hong Kong, si trova a Taiwan davanti al negozio dei genitori di Xiao Zhang³⁷, ode dall'imbarcazione su cui sta navigando per far ritorno ad Hong Kong della morte di Deng Xiao Ping; Deng che era stato il fautore del detto politico "Una nazione, due sistemi", che originariamente era stato inteso per risolvere il conflitto con Taiwan ma che poi divenne la cartina di tornasole per indicare il governo postcoloniale di Hong Kong. Deng che con la sua morte marca la fine di un'era, e i legami futuri con la Cina continentale che sembrano incerti.

³⁴ In realtà il pubblico dibattito che si era sviluppato su alcune questioni relative alla democratizzazioni avevano fatto sì che nel 1991 l'omosessualità fosse stata decriminalizzata ma di fatto aveva fatto in modo di creare una nuova categoria culturale di abominio sessuale e riconfermando una moralità eterosessuale egemonica.

³⁵ Improvviso sguardo della primavera dove la primavera è metafora dell'atto erotico. Secondo Leung il titolo porta l'attenzione alle apparenze e ai sentimenti che uno può provare nella futilità.

³⁶ Pan Yi-Ping "Chunguan Zhaxie: 97 Qian Rang women Kuaile Zai Yiqi" ('Happy Together: Let's Be Happy Together before '97) *Dianying Shuanzhou Kan* (City Entrainment) no. 473(29 Maggio-11 Giugno 1997), pg 41

³⁷ l'altro personaggio maschile di *Happy Together* con il quale Lai Yiu stringe un'amicizia molto speciale)

Anche se Wong ha negato che abbia inteso Lai e Ho come un “simbolo” della relazione tra Hong Kong e la Cina Continentale, il regista ha affermato che la scelta del titolo *Happy Together* porta con sé la speranza di un futuro ancora da decidersi con il ritorno di Hong Kong alla Cina;

*Potremmo tutti vivere felici dopo il 1997, ma nessuno sa effettivamente che cosa accadrà dopo la data del'1 luglio 1997”.*³⁸

Questo cambiamento si percepisce anche nella scena iniziale del film dove c'è un'inquadratura stretta sui passaporti dei due amanti che sono stati stampati dall'ufficio di immigrazione Argentina, passaporti in cui non c'è più la scritta “*British Dependent Territory Citizens*” ma “*British National Overseas*”³⁹ senza il diritto di poter emigrare in Inghilterra. Questi passaporti ovviamente conferiscono ai residenti di Hong Kong una nuova identità che non ha lo stesso peso civile rispetto alla vecchia identità coloniale.

Citando Stephen Teo ⁴⁰si può pensare che il film sia una grande “protesta per il tempo”, ma in questo stato di esilio, il tempo è come se fosse azzerato. “*Tutti hanno i propri progetti*” affermava molto spesso il regista Wong, ed è giusto credere che i piani dei due protagonisti sono in uno stato di momentaneo stand-by, e che il risultato sulla loro esistenza sia indubbiamente tragico.

I personaggi sono tratteggiati molto fortemente in tinte opposte tra loro, quasi a segnare una sorta di Ying-Yang, una sorta di due principi cosmici, che anche essendo complementari non riescono a stare insieme neanche spazialmente; lo spazio sociale in cui vivono, il loro rapporto con la sessualità, l'ambito di azione della loro esistenza è rappresentato in forte dissonanza; Fai è lo stereotipo della persona prudente, vive in una casa che paga con lavori regolari, mentre Po Wing, sente la claustrofobia di quell'ambiente e fugge verso le possibilità offerte del mondo della strada, il sesso, l'alcol, redivivo Dorian Gray che, tornato nella realtà della relazione costruita con Fai, non vede l'ora di riuscirne fuori.

La voce di Lai ci informa che all'inizio del loro viaggio, Ho aveva comprato una lampada con l'immagine di due persone che stavano nelle vicinanze delle cascate Ignazu. Incantati da questa favola, i due cercano di trovare questo posto ma non ci arrivano mai. Per tutto il film, i piani per andare sono accompagnati dal mantra di Ho *Let's Star Over* (Ricominciamo da

³⁸ “Let's Be Happy Together”, Ibid, pg 42

³⁹ La traduzione della prima sigla è “Cittadini di un territorio ausiliare della corona inglese” mentre nella seconda leggiamo “Cittadini britannici all'estero”

⁴⁰ Stephen Teo in Wong Kar Wai, British Film Institute, 2005

capo) che ha duplice significato di “chiudere adesso” una relazione che non ha futuro, e quella di “ripartire di nuovo” nel senso di ripartire alla volta di nuova strada o ritornare alla vita di Hong Kong., ed è simbolo di una prospettiva che si procrastina.

La lampada che è mostrata spesso è il significato di un intimo momento in cui i protagonisti sono felici insieme, ma è comunque un vuoto ricordo che non ha più un legame con la situazione narrata; gli amanti infatti credono che raggiungendo quel luogo ameno possano ritrovare una nuova dimensione amorosa ed intima.

Ma alla fine dopo un ennesimo litigio Lai Yiu Fai guadagna abbastanza soldi per ritornare ad Hong Kong e prima di partire raggiunge la cascata da solo. Il ritorno di Fai a Hong Kong, che è anche la scena finale, è il ritorno ad un mondo genitoriale, confuciano dal quale egli proviene e dal quale si sente di essersi allontanato per una scelta di mera valenza sessuale. Una scelta che vista dal suo punto di vista, lo ha portato solo a sofferenza e ad un sacrificio economico che non è valso alle attese maturate, e nel momento in cui decide di “ritornare” magari a ricoprire un “ruolo” sociale che gli spetta, magari proprio all’interno della famiglia, spera solo che suo padre lo possa riaccogliere e perdonare. Nello stesso momento Ho ping va a vivere nell’appartamento di Lai, aspettando il suo amore ma non comprendendo che egli ha già lasciato il Brasile.

Un ulteriore aspetto innovativo nella lettura di questa pellicola nel panorama Queer viene offerto dallo stesso regista che nella conferenza del Festival del Cinema Cannes del 1997 dove vince un premio per la miglior sceneggiatura, sottolinea il fatto che la sua produzione non deve essere etichettato come Queer ma come una storia di relazioni umane e di comunicazione e del percorso che le persone fanno per mantenerlo. Queste diede adito a molte risposte da parte dei critici cinematografici come Christopher Doyle che sottolineava

Non ci sono gay, uno è ciò che è e il film lo mostra in maniera totale.

Oppure come un critico francese che dichiarò

Questo gaytto che Wong Kar Wai ha creato riguarda le vicende di una coppia, ma non vi sarebbe stata differenza se si fosse trattato di due donne, un uomo e una donna, due uomini o un uomo e il suo armadio.

O ancora un commento di Edward Lam in “City Entertainment”(2,2005),

Happy Together non è per niente un film a tema Queer, perché è totalmente girato con un’idea eterosessuale.

Edward contesta la scelta degli attori Tony Leung e Leslie Cheung nel suo ruolo dei due amanti Ho e Lam perché il regista Wong avrebbe affidato i ruoli a qualcuno di celebre che era

conosciuto dal pubblico con gli stereotipi del personaggio rappresentato. Cosicché Cheung sarebbe stato subito identificato con l'idea del tipico gay femminile; promiscuo, borioso, e Leung un uomo etero che recitava in un ruolo gay.

Il critico afferma che

“ Tony Leung è un vittima del gay Leslie Cheung (...) nel suo comportamento rappresenta l'amore seguendo le norme del mondo eterosessuale, con l'aggiunta della sua apparenza da macho , sembra rappresentare il sentire comune dell'amore da parte del pubblico etero. Leslie Cheung invece essendo infedele al partner, merita tutte le angherie che subisce (...) Leung è vero come tutti gli uomini, che hanno libertà d'azione e diviene anche oggetto delle attenzioni di Zhang Zhen. ⁴¹

Come ci suggerisce Stephen Teo che cita il documentario *Buenos Aires Zero Degree*⁴² la scelta di Wong Kar Wai di usare una tipizzazione per i due personaggi principali era necessaria per rendere una femminilità altrimenti mancante nella pellicola, data la non presenza di attrici donne.

Lo spazio personale creato dal regista in cui costringe gli attori a spogliarsi dei loro clichè e del loro stile da cinema commerciale.

Happy Together e il regista affermano che non si può scegliere il “maschio” in una relazione omosessuale o se si deve dovrebbe scegliere il più “normale” cioè il personaggio di Tong Leung”

Wong precisò che il suo obiettivo era di parlare di omosessualità senza risa , come aveva fatto in precedenza tutte le produzioni “Queer” del cinema di Hong Kong ,e affrontando un'indagine seria e profonda , anche se il film poteva essere considerato “non abbastanza gay” Stephen Teo nella sua monografia sul regista Wong dà invece un'interpretazione diversa affermando che la scelta del regista riguardo ai due protagonisti è data dalla totale assenza di elementi femminili il regista secondo lo studioso,cerca di dimostrare che il mestiere di essere maschio non dà diritti speciali, e per questo, grazie al personaggio di Leslie Cheung parodizza l'elemento femminile dandone una versione di “donna surrogata”; questo avviene soprattutto nelle scene in cui Ho è in convalescenza dopo essere stato picchiato in una zona cruising ed è disteso nel letto mentre Lai dorme sul divano. Ho va verso il divano e tenta di dormire con Lai;⁴³

Lai Perché mai vuoi venire a dormire qui c è così poco spazio per entrambi

⁴¹ Da “Wong Kai War” di Stephen Teo (2004)

⁴² *Documentario sulla lavorazione del film contenente scene tagliate dal film e il backstage con interviste agli attori*

⁴³ Traduzione Italiana della trascrizione dei dialoghi del Film *Happy Together* in Stephen Teo “Wong Kar Wai. British Film Institute

Ho Perché mi va

Lai Non pensi che stiamo troppo spessi

Ho No, io sto bene.

Lai Vuoi che dormire qui nel divano?

Ho Perché?

Lai Perché allora io andrò a dormire nel letto

Ho Non ci pensare, dormi e basta!

(a questo punto Lai si alza in direzione del letto ma Ho lo segue e tenta di rannicchiarsi accanto a lui)

Ho Perché sei così cattivo?

Lai Non abbiamo spazio qui

Ho Neanche per sogno (Ho sale sul petto di lai e accosta il suo viso al collo di Lai)

Lai Vuoi dormire così? (Lai tenta di allontanarlo e sollevarsi) Ok, allora dormi almeno e non mi dare fastidio

Ho Chi?io? pensa tu piuttosto a non darmi fastidio (dà un bacio al collo di Lai) bene buonanotte

Tambling, invece, afferma che tutto il film potrebbe essere incentrato in maniera allegorica sugli uomini che imparano ad essere delle donne e ricollega quest'affermazione alla teoria di Jacques Lacan che tratta la differenziazione dei sessi attraverso il linguaggio dove durante la pre-fase della costruzione di personalità e della conoscenza di sé, ogni uomo è immerso nel pre simbolico il concetto di identità non sono ancora formato e dove i vari generi convivono senza una specifica differenziazione.

Il finale del film non era stato sceneggiato dal regista ma nello script originario si era pensato che la soluzione ideale fosse quella di lasciare la coppia in questa condizione di esilio "ideologico" in Argentina, ma in un secondo momento il regista si basò sul sentimento di nostalgia della "terra natia" proprio e della sua crew e spostò il finale per il protagonista principale nel ritorno a Hong Kong.

Un finale che alcuni studiosi reputano molto ambiguo, come del resto il suo inizio, la relazione con Xiao Zhang che non è di natura sessuale ma è ancora allo stato di amicizia, che significa la possibilità di reinventare i confini sessuali dell'identità. Carl Stychin afferma che le identità sessuali possono essere analizzate anche alla luce di identità nazionali.

Sia Le donne e gli uomini gay Sia le politiche queer sia la cultura queer può portare allo studio di identità nazionali come centro in cui l'identità è consciamente contingente e in processo, è caratterizzata dalla continua reinvenzione e da un continuo ripensare ai suoi confini. Una considerazione sulle identità sessuali può portarci alla reinvenzione di una nazione con un senso di rinnovamento che arriva dalla perpetua inventiva della collettività delle politiche sessuali che si allargano verso diversi modi di vivere. Una politica Queer in questi anni, esemplificherebbe questo percorso.⁴⁴

Questo rapporto indefinito tra i due ha il significato di reinventare i confini delle identità sessuali, e questa possibilità può esistere nella configurazione di confini politici e identità che non sono riducibili ad un mero discorso di nazionalismi

Il New Queer Wave

SCUD

Molte delle pellicole discusse nella sezione precedente erano fatte da registi eterosessuali che provenivano da un background di cinema commerciale e che hanno tentato di dare una rappresentazione del cinema Queer in maniera nuova e distante dagli esperimenti delle commedie o dei film d'azione che invece continuavano a usare stereotipi per descrivere gli individui omosessuali, cercando di focalizzarsi solo sulle problematiche sociali con cui le comunità gay dovevano confrontarsi negli anni novanta: come la questione del coming out in una famiglia cinese, la crisi della famiglia a modello confuciano e la relazione d'amore.

Queste prime rappresentazioni hanno colto le problematiche degli individui omosessuali senza giocare sugli stereotipi e hanno riscosso grande successo di pubblico e critica proprio per aver affrontato apertamente delle questioni scottanti a livello sociale; noi pensiamo che sia anche per il fatto che i registi provenivano già dal meccanismo del commerciale e quindi hanno potuto beneficiare della popolarità e della stima della critica cinematografica ad essa annessa.

Il *New Queer Wave* o nuovo momento di cineasti che prenderemo in esame è contraddistinto prima di tutto dal fatto che i registi sono tutti apertamente omosessuali e questo segna una sorta di "teorico distacco" tra i primi registi e questi ultimi, in quanto la rappresentazione filmica delle stesse comuni anche ai registi del primo periodo hanno senza dubbio una valenza diversa, l'opinione di Richard Dyer in *The matter of images; essay on representation*,

⁴⁴ Carl F Stychin "A Nation By rights; National cultures, sexual identity politics and the discourse of rights citato da Leung in *Queerscapes in Contermporary Hong Kong Cinema*

ci sembra particolarmente delucidante in merito a questa questione, come infatti afferma lo studioso;

I gay hanno un accesso , un legame diretto con il sistema dei segni gay che potrebbe essere come una lingua straniera per un regista eterosessuale ⁴⁵

ovviamente non significa che la rappresentazione dei temi omosessuali sia esclusivamente a riservato a chi è omosessuale, molti accademici si sono trovati in disaccordo con l'opinione di Dyer in quanto il sistema culturale omosessuale è comunque influenzato dalla cultura popolare (letteraria, cinematografica e di qualsiasi altra matrice essa sia) e hanno contestato l'affermazione di Richard Dyer relativa alla incapacità del mondo eterosessuale di capire a fondo i messaggi gay bollando questa ipotesi come potenzialmente pericolosa, in quanto in grado di produrre separatismi e impedire la comunicazione e l'interazione tra i gay e non gay. Nel caso del cinema cinese non si può certo affermare che solo gli omosessuali possono rappresentare il concetto di omosessualità. Come già affermato un film può essere letto in una molteplicità di contesti , tanti quanti ne offre il film stesso, come fa notare Gina Marchetti ⁴⁶, nel caso di "The Wedding Banquet";

è un film che facilmente può essere letto come un Film Asiatico, film cinese, Taiwanese, Sino Americano, un Film sulla green Card, Un film d'autore, un film gay, un dramma multiculturale che scuote la coscienza degli spettatori (2000,276)

La coincidenza tra l'identità sessuale dei registi , la loro rappresentazione nello schermo e le tematiche dei loro lavori certamente contribuisce alla loro percezione da parte del pubblico come registi omosessuali, ma ci sono altri elementi che conservano un complesso peso nella relazione tra autori, vite gay e Queer cinema.

In questo difficile rapporto è facile cadere in contraddizioni e controversie sia con il pubblico al quale il prodotto si rivolge sia con l'opinione pubblica e in particolare la censura sempre attenta ai temi che riguardano la libertà individuale e le scelte degli individui. Proprio Scud avrà un rapporto particolare con la censura,

Un aneddoto riportato da Yijing Zhang ⁴⁷ mostra come insieme al film *Permanent Residence* fosse stato girato un servizio fotografico dove il regista stesso veniva fotografato nudo

⁴⁵ Richard Dyer "The matter of images; essay on representation, British Library 1995

⁴⁶ A cura di Gina Marchetti, Ester M.K Cheung e Tan see-Kam Hong Kong Screenscapes; from the new Wave to the digital Frontier(2004) , Hong Kong University Press

⁴⁷ A cura di Yijing Zhang Companion To Chinese Cinema(2012) Edizione Wiley-Blackwell

insieme agli attori; una tattica che criticamente si allega ad un certo senso sensazionalista del regista che però sottolinea la bonarietà della sua scelta ;

In tutti I miei film, i corpi nudi di attori bellissimi recitano davanti alla macchina da presa, ho trovato che scambiare i ruoli poteva essere un modo per rendere questo nudo giustificato da parte di un regista(..) Ho chiamato Byron Pang ad interpretare il corpo di Windows mentre io ho fatto la parte di Ivan(..)⁴⁸

Nonostante il suo impegno a incrementare la visibilità dei gay, il ritratto Queer di Scud a volte muove contro le aspettative di un certo discorso attivista tanto da tirarsi addosso molte più critiche dai gruppi gay che da quelli religiosi, in quanto uno degli attori della sua prima produzione “*A City Without Baseball*” (*mou ye zhi cheng* 無野之成) invitato in un radio, esprimeva forte contrarietà e ostilità sul tema dell’omosessualità.

L’incidente provocò un acceso discussione da parte delle associazioni lesbiche e gay sulla natura della libertà di parola e sulle tattiche da adottare nella difesa contro le espressioni omofobiche. .

Nel 2005 ritorna ad Hong Kong per far partire la sua casa di produzione cinematografica di nome “Artwalker” ed insieme ad un regista veterano del calibro di Lawrence Ah Mon, dà inizio al suo percorso cinematografico con l’opera “*City Without Baseball*” (2008)

Un Dramma Postmoderno in “*City without Baseball*”

Per la sua prima produzione cinematografica Scud si occupa della sceneggiatura, mentre dirige il film assieme a Lawrence Lau. Il film nonostante il titolo non si occupa del baseball lasciandolo in secondo piano per delineare invece i drammi esistenziali, i temi relativi alla sessualità dei protagonisti. La produzione mette in scena una storia sulla squadra cittadina di Hong Kong e il grande pubblico che non conosce la loro storia e incuriosito da questa opera di nicchia e fa sì che il film ottenga un buon seguito di pubblico, vincendo anche “2008 Hong Kong Film Critics Society Awards Winners for Top 7 Suggested Films” e il “2008 Taiwan Film Critics Society Awards Winners for Top 10 Best Chinese Films”

⁴⁸ Tradotto dal database on line Youku 永久居留：预告片及花絮
(http://v.youku.com/v_show/id_XODM2ODY1NzY=.html) accesso in 5/07/2012

Diretto dal regista sud africano Lawrence Lau e in parte da Scud, *City Without Baseball* è un film che non tratta prettamente sullo sport ma ha una sua rappresentazione come mero sfondo. Sono rappresentate infatti non in scene di gioco sportivo, discussioni di gioco e la fatica per raggiungere l'obiettivo della vittoria ma piuttosto si disegna una dimensione totalmente personale fatta di riflessioni, drammi personali, e questioni aperte della sessualità; un dramma postmoderno che ruota intorno alle vite di giovani di Hong Kong e ce ne offre un quadro piuttosto realistico

La vicenda si concentra principalmente su tre personaggi, il coach Tai nuovo arrivato da Taiwan, il campione della squadra Chung e Ron che non è sicuro della sua posizione nella squadra e ha una questione amorosa irrisolta con la propria ragazza che lo ha tradito prima di lasciarlo. A complicare la situazione i sentimenti di Ron non chiari per il suo compagno di squadra Chung, che è un suo rivale in campo, compagno di squadra, amico prima di poter diventare un amante

L'interrogativo che Scud rivolge al suo pubblico è se esista o meno la possibilità che un'amicizia raggiunga i confini dell'amore e quale sia la modalità con cui i protagonisti vengono a scontrarsi con questa tema,

City Without Baseball ha una sceneggiatura che sembra ricordare quello di alcuni drammi della metà degli anni 90; temi come la sessualità, l'alienazione dallo spazio urbano, le emozioni inesprese e la comunicazione ininterrotta, sono tutte caratteristiche che si ritrovano nella pellicola ma sono trattate in maniera inconcludente e superficiale.

Cosa sembra realmente di rilievo e il background e le locations dove si svolge la vicenda.

Il film fa un ottimo uso delle location che Hong Kong e riflette un certo senso dell'iconografia dei luoghi per esprimere i concetti del cameratismo, della competizione, del piacere omoerotico, dà un ottimo spunto per l'esplorazione di un mondo fatto di sessualità celata e soppressa, e di una ricerca della propria identità, tematiche che potrebbero soddisfare lo spettatore del cinema hongkonese alle prese con un film a tematica Queer.

City Without Baseball ha il merito di rappresentare sulla scena la vera squadra cittadina e vorrebbe provare a mostrare la loro vera realtà facendola coincidere la loro rappresentazione scenica ma se questo è vero l'interpretazione omosessuale sembra molto naturale e priva di rimandi etero normativi.

Per la critica l'essere naturale di fronte ad una telecamera viene confuso con esibizionismo, mentre per il regista e lo sceneggiatore il ruolo dei giocatori di baseball è quello di persone che sanno osare e a cui non importa mettere in mostra il loro corpo e rappresentare vicende e sentimenti omosessuali negli spogliatoi.

In una sua intervista per *Time Out Hong Kong*⁴⁹ egli si mostrava molto sorpreso dal fatto che la critica restasse colpita esclusivamente dal fatto che gli “attori” girassero scene di nudo e che invece non ponesse la benché minima attenzione alla novità della sceneggiatura.

*I vestiti sono solo qualcosa che indossiamo, ma non sono parti di noi. Che problema c'è a farli scomparire? Al contrario il corpo appartiene ad ognuno di noi e nessuno te lo può portare via e allora che problema c'è nel mostrarlo? penso che sia ipocrita da parte del pubblico essere spaventato perché il concetto di essere nudo è problematico. Ed è proprio in questa pellicola che provo a descriverlo.*⁵⁰

Autobiografia in Permanent Residence

Con la sua seconda opera *Scud* prende in esame le basi della propria esistenza e ripercorre il percorso che ha compiuto prima di intraprendere la carriera di regista.

Il ruolo del regista è affidato a Sean Li che nella storia ha il nome di Ivan, un bel giovane di successo nel campo della tecnologia/IT, che si trova in un momento di transizione dove contempla il significato della morte, della vita e dell'amore alla luce della scoperta della sua identità sessuale.

Dopo il suo primo tentativo di entrare nel mondo gay, Ivan incontra Windsom, interpretato da Osman Hung, il quale ha un grande impatto sul suo protagonista dal momento in cui lascia cadere il suo asciugamano in una sauna per un non apparente motivo condividendo pubblicamente la sua nudità con Ivan e con gli spettatori.

Poco dopo l'episodio i due stringono un'amicizia che viene descritta cinematograficamente come il sogno di ogni giovane che vivono il pieno della bellezza del loro corpo in cavalcate sulla spiaggia, giochi e sole.

Il conflitto nasce dal fatto che il desiderio di Ivan va oltre quello che i due condividono insieme, in quanto Windows di fatto eterosessuale non sembra molto propenso a portare la loro amicizia verso uno stadio ulteriore.

⁴⁹ Rivista Telematica accessibile a <http://www.timeout.com.hk/gay-lesbian/features/22534/scud-on-permanent-residence.html>, accesso il 5/07/2012

⁵⁰ Intervista Tradotta dal database on line Youku 永久居留：预告片及花絮 (http://v.youku.com/v_show/id_XODM2ODY1NzY=.html) accesso in 5/07/2012

La rappresentazione dell'amore dei due protagonisti è quella del wrestling , un gesto che i due compiono molte volte durante il corso del film, simboleggia la particolare natura tra due uomini, che in un rapporto etero difficilmente accade, che è amore ma anche una battaglia che stimola entrambi a migliorare se stessi (..) quale è il piacere di un gay ad amare un uomo etero, il piacere nasce dal fatto che se riescono a diventare amanti, entrambi devono compiere un sacrificio, quando qualcuno non è nato per amare un uomo ma allo stesso modo prova amore, implica che nella relazione vi è qualcosa di unico.⁵¹

La pellicola tratta sullo sfondo della nostra vita nella nostra società moderna, con i nostri tempi sconnessi e i rapporti umani freddi e sfasati; Scud domina su tutto fornendo anche la voce fuoricampo a raccontare la sua storia in un approccio alla tematica gay ancora relativamente nuovo per il cinema di Hong Kong.

Se in *“Permanent Resident”* Scud gioca con l’auto-rappresentazione della sua vita ed esamina i limiti della natura umana , nel suo terzo film *“Amphetamine”* (*anfeitaming 安非他命*, 2010) indaga sui limiti della passione umana.

Il tema “motivo” della passione incondizionata si scontra con quello di una passiva accettazione di un destino , che anche rispecchia la traduzione cinese del titolo “destino 非命 senza controllo” , in cui i protagonisti sono immersi e nel quale gioca un ruolo di primo ordine la volontà del regista che non interviene durante tutta la narrazione, a mò di uno scrittore in “focalizzazione zero”: ma lascia che essa si compia lasciando allo spettatore il compito di capire e di vedere. I suoi modelli cinematografici sono Pier Paolo Pasolini e lo spagnolo Pedro Almodovar che Scud vorrebbe imitare soprattutto nel contesto della libertà artistica.

Amphetamine e il limite della passione

Nella vicenda Kafka Tam è un istruttore di nuoto, un giorno viene avvicinato da Daniel, un giovane operatore di borsa che gli mostra il proprio interesse. Tra i due si crea un legame che persiste anche a dispetto dell'infelicità di Kafka e della sua incapacità di lasciarsi andare a un rapporto sentimentale con Daniel. Kafka un nome europeo che non sembra coincidere con un carattere giovane e felice difatti ha dentro di sé un doloroso passato che lo tiene ancorato alle sue più intime paure e la sua sofferenza è palese anche a uno sguardo superficiale.

⁵¹ Tradotto dal database on line Youku al titolo 永久居留：预告片及花絮 (http://v.youku.com/v_show/id_XODM2ODY1NzY=.html) accesso in 5/07/2012

Daniel è invece un bel ragazzo solare e molto affettuoso, che incontra per caso Kafka e se ne innamora. Senza troppi problemi, Daniel semplicemente si lega a lui.

Ma, Kafka ha una dipendenza dalla droga e una storia di sopravvissuto a una feroce violenza. Le due cose saranno poi un ostacolo alla relazione e finiranno per intralciare anche ogni suo tentativo di lasciarsi indietro il passato e rifarsi una vita.

Nella città patinata degli operatori di borsa e delle belle macchine, i due ragazzi scivolano attraverso la storia che il destino (ripreso dalle parole del titolo) ha scritto per loro con la lieve poesia delle opere d'arte.

Daniel non conosce il suo passato e neanche i motivi della sua sofferenza, ma gli resta vicino e cerca di aiutarlo.

La droga sembra il principale problema e mentre i due condividono il segreto della dipendenza, l'abisso che Kafka ha scavato tra sé e il resto del mondo inghiotte ogni tentativo di Daniel di colmare il vuoto con la comprensione.

La tristezza permea ogni inquadratura, ma nessuno se ne sentirà minacciato, si tratta di una tristezza aliena, di quelle che soltanto le statue sanno comunicare, Kafka e Daniel sono due perfette incarnazioni della bellezza immutabile che solo il dolore può rendere viva. E Scud regala a ogni fotogramma il significativo estetico della perfezione.

La storia, sia pure interessante e a tratti persino avvincente, scivola in secondo piano di fronte all'accuratezza stilistica, la quale si fa portatrice in primo luogo di un desiderio di trascendere il racconto, per insinuare nello spettatore il senso di immortalità di una pura opera estetica; la bellezza delle immagini, come anche quella dei protagonisti, racconta una storia parallela a quella dei due uomini, e si tratta di una campana contenitiva che di solito si ritrova nelle gallerie a proteggere le opere d'arte.

L'insieme ha la compattezza visiva di un sogno vivido, in cui tutto quello che succede, ha la maledizione del significato e nello stesso tempo l'inconsistenza del non detto.

Le immagini, come anche i flashback e i sogni stessi dei protagonisti, finiscono per fondersi in un'unica grande tela, che sola imprigiona ogni labile tentativo dei suoi attori di uscire dal dramma.

E mentre lo spettatore scoprirà cosa è veramente accaduto nel passato di Kafka, una violenza così terribile da pregiudicare un futuro, le donne che fanno da contorno al racconto e infine persino Daniel, finirà per lasciarlo da solo con il suo dolore.

E a questo punto l'intero peso dell'accaduto e della risposta che Kafka ha trovato lungo il suo faticoso cammino, fuori da un tunnel mai realmente superato, ricadrà sulle spalle dello spettatore, che da solo avrà avuto la possibilità di ricostruire il puzzle e per questo sarà l'unico

a sapere e a comprendere come questo si risolverà mentre gli altri personaggi resteranno immersi nella loro realtà.

La scelta dei due ruoli principali è stata affidata a due personalità conosciute nell'ambiente di Hong Kong come Thomas Pierce ⁵² nel ruolo di Daniel e Byron Pang Koon Kei ⁵³ (彭冠期) che appare anche nel manifesto di “*Permanent Residence*”.

Gli attori sono eterosessuali e la loro fama ha avuto esiti alterni dall'uscita di questo film che è stato presentato al *Berlin International Film Festival* e alla serata finale della *34esima Hong Kong International Film Festival nel 2010*⁵⁴.

Lo stesso Wong Kar Wai nel 1997 utilizzava Leslie Cheung, che però aveva già girato numerosi film in questo ruolo, come uno dei due protagonisti di *Happy Together*.

Il percorso che porta le superstar della musica od attori di altri generi cinematografici a misurarsi con i dramma *Queer* è motivato dalla scelta del regista che preferisce portare sullo schermo volti conosciuti per assicurarsi un ritorno economico ma anche dalla volontà dell'artista stesso, che vuole misurarsi con un film di categoria non commerciale, come afferma Zhou in merito alla scelta di Isabella Leong nel film “*Spider Lilies*”;

*“In verità Isabella da molto tempo voleva recitare in un film gay, le sue esperienze passate erano state molto commerciali, lei mi disse che stava aspettando per un'opportunità di recitare in un ruolo drammatico, e dopo che ebbe la possibilità di misurarsi con un film a tematica gay fu molto soddisfatta”*⁵⁵

Mentre Thomas Prince in merito alla sua decisione di essere il protagonista di un film gay afferma che aveva già conferito con il regista Scud per tre anni sul ruolo.”

*“Durante quei tre anni ho discusso con il regista sulla trama e in un certo senso avevamo già lavorato un pò al ruolo e al personaggio. Questo è stato un ruolo molto difficile per me perchè non solo ho dovuto girare scene di nudo, ma ho dovuto anche interpretare un ruolo gay che era completamente nuovo per il mio background artistico”*⁵⁶(...)

Scud dipinge abilmente una relazione semplice, fatta di un romanticismo che è più simile all'amicizia rispetto all'amore vero e dove non è importante l'identità del personaggio.

⁵² Ritratto dell'attore consultabile <http://koolcampus.wordpress.com/2010/05/08/thomas-price-actor-from-amphetamine-gay-film-i-am-ready-for-success-and-theres-a-price-tag-for-everything/>

⁵³ Consultabile sul sito <http://www.jaynestars.com/news/former-mr-hong-kong-byron-pang-films-nude-scene-in-gay-movie/>

⁵⁴ L'Autorità di controllo per la televisione e l'intrattenimento cinematografico chiese al regista di tagliare alcune scene di intercorso anale prima della messa in onda dandogli la classificazione di livello 3 (film indecenti)

⁵⁵ Tradotto da <http://www.afterellen.com/people/2008/5/zerochou> accesso il 11/10/2011

⁵⁶ Tradotto da <http://www.afterellen.com/people/2008/5/zerochou> accesso il 11/10/2011

Come in *Happy Together* o *the Wedding Banquet* s'insiste molto su una rappresentazione dell'omosessualità in chiave etero norme; l'azione di strategia rappresentativa ricade su aspetti etero normativi per cui la mascolinità, rispetta i canoni della bellezza eterosessuale (quali la forza fisica e il ruolo del maschio economicamente stabile "breadwinner" mentre sono assenti le figure femminili, che non ricoprono un vero e proprio ruolo all'interno delle singole storie ma si limitano ad accompagnare i protagonisti nella vicenda.

Tutto sembra quasi una favola finché i due non cominciano a scavare dentro la superficie del loro rapporto ed a entrare nella psiche di Kafka.

L'analisi psicologica del personaggio è condotta dal regista in maniera piana e un po' ripetitiva, il dissidio che Kafka vive è affidato più ad un flusso di coscienza fatto di immagini, suoni che ad un'interpretazione viva dell'attore e nel montaggio questo stona un po' nell'equilibrio filmico; in *Happy Together al contrario*, le liti tra i due personaggi si trasformavano poi in analisi profonda, narrate in sequenze distaccate dallo intreccio, il regista al contrario qui lascia che l'intreccio segua una soluzione più indipendente per poi in parallelo con la storia.

Questo climax culminerà nel momento finale del suicidio di Kafka dove le sue astrazioni mentali prenderanno forma e si metteranno a relazionarsi con lui; la forma della donna schermo con cui Kafka ha un rapporto all'inizio della pellicola. La domanda che essa gli rivolge è intensa e drammatica, è infatti il momento del distaccamento del personaggio dalla realtà e il tuffo nel mondo della sua dimensione mentale., Kafka si suicida mentre Daniel si dirige alla volta dell'aeroporto.

Il rapporto particolare che Scud ha con l'organo di vigilanza e censura gli ha permesso di far commercializzare le sue opere nonostante forti tagli al montaggio originale; anche per *Amphetamine* come per tutte le sue produzioni, la censura chiese ed ottenne l'oscuramento delle scene riguardanti la violenza subita da Kafka, e motivo fondante della vicenda perché proprio dal dolore di quel momento nasce l'ambiguità sentimentale che permea il personaggio fino alla fine del suo percorso.

Love Actually... Sucks! * (ai hen cu 爱是爛)

Prendendo spunto da sei diversi casi giudiziari causati dalla passione amorosa, Scud esamina l'intenso e molto spesso distruttivo universo del desiderio amoroso descrivendoci giovani uomini e donne di Hong Kong sia etero che gay. Un umanità varia che esula un'pò da quella rappresentata precedentemente dalle produzioni di Scud. Le donne difatti, nei suoi film precedenti erano entità quasi del tutto assenti, che non erano rilevanti ai fini della storia ,(come in *Amphetamine*, *Permanent Residence*) o che rimanevano in secondo a confronto dei personaggi maschili di cui invece si analizzava tutto (come in *City Without Baseball*).

In questa pellicola, la narrazione tiene il filo comune nella descrizione di come la passione induce gli uomini sia etero o gay a gesti estremi. La rappresentazione cinematografica della storia in diversi quadri ,che tra loro non hanno elemento di contatto, non coinvolgono e non impegnano lo spettatore che può seguire con più attenzione solo quella parte del film o della storia all'interno del film, che si avvicina alla sua vicenda personale.

Love Actually Sucks si apre con un ricevimento di nozze scandaloso dove il matrimonio di una giovane coppia altolocata uomo-donna finisce prima di cominciare , l'istruttore di palestra che si ritrova a fare da spettatore ad un' amplesso in una sauna, una coppia di donne gay con problemi di ruoli all'interno della coppia, un istruttore di ballo che diventa l'oggetto del desiderio di una sua allieva anziana, un pittore sposato che s'innamora pazzamente per il suo modello, un fratello e una sorella che prendono troppo sul serio il senso di stare insieme e un uomo che sta vivendo in maniera turbolenta finché non prende in mano le sue problematiche d'amore. In questo film ogni storia d'amore è potenzialmente idilliaca ma Scud si diverte a prendere la direzione opposta al lieto fine ed ad analizzare invece la "Catastrofe". Il realismo sembra essere la parola chiave di questo film, Scud abbandona la patinata realtà delle sue opere precedenti contraddistinte da una idealizzazione quasi forzata e irrealista dei temi connessi all'essere gay e della sua rappresentazione, per fornire ad uno spettatore un quadro abbastanza disincantato di quello che c'è nella società asiatica odierna. Il realismo cerca di essere soddisfatto girando nei luoghi e con alcuni dei protagonisti dai quali il film è stato tratto, :

"One of the locations we shot at is an uninhabited island, where a mountain-climber (nicknamed 'Spider') fled after killing and beheading his lover. In one of the scenes, the

character playing Spider had to walk along a cliff without harness. That was really scary (Ko, 2011)”

Il film ha la sua prima al *Qfest*, uno dei festival LGBT in Philadelphia, insieme all'altro suo film precedente *Amphetamine*; nel frattempo il regista per far sì che il film possa essere mostrato nelle sale in Hong Kong è costretto ad un editing netto sulle scene di nudo e le scene esplicite di sesso. Anche se ciò per cui l'autorità di censura avrebbe classificato il film come categoria III (film non commerciabile nelle sale), era la spinosa tematica dell'incesto fra i due fratelli.

Scud in un primo tempo rifiuta un ulteriore editing delle scene incriminate, replicando che *la nudità è ciò che lo contraddistingue nel vasto panorama Indie del cinema*.

E per argomentare rilasciò un'intervista in cui afferma che la visione dei genitali così diffusa durante tutta la pellicola e gli episodi in cui il pubblico assisteva alla fellatio erano elementi non divisibili dal film stesso⁵⁷;

“La fellatio è un simbolo fondamentale nel film in quanto è un gesto quasi altruista, perché un partner gratifica l'altra persona senza un reale riscontro per se stesso.(...) è un gesto che denota il momento in cui ci si è innamorati di una persona”

Scud però ha vinto anche una battaglia “contro” l'organo della censura che ha invece approvato il suo trailer in tre diverse versioni,

“L'organo di Censura⁵⁸ si è dimostrato molto comunicativo, sebbene le argomentazioni che propone siano quasi dei diktat, vi è stato un vero e profondo scambio di punti di vista, spero che nel futuro i nostri punti di vista si avvicinino”⁵⁹

Il nudo è sia maschile che femminile, che criticamente può essere analizzato come una sorta di *mercificazione corporea*, elemento che prima era caratteristica del cinema Underground americano, trova in realtà giustificazioni in ciò che abbiamo affermato precedentemente, e cioè che gli attori con certe caratteristiche di avvenenza fisica, chiamati a rappresentare storie relative ad omosessuali, risultano più graditi al pubblico tanto da far fare profitto alla pellicola che li mette in mostra.

⁵⁷ Da Ko, R. (2010). Love Actually... Sucks! – Scud's latest film censored. *Fridae.com*.

⁵⁸ L'organo di censura aveva classificato il film come categoria III, che indica i film per soli adulti

⁵⁹ Ko, R. (2010). Love Actually... Sucks! – Scud's latest film censored. *Fridae.com*.

Questa modalità di interpretazione ci porta a credere che la rappresentazione dell'elemento Queer nel cinema di Scud sia solo un mezzo per attrarre il pubblico e che sia un mero motivo di "marketing" del prodotto.

Per giustificare le sue scelte ,Scud afferma;⁶⁰

Questa domanda sull'utilizzo del nudo nei film mi è posta spesso dalle persone anche non addetta ai lavori. Negli ultimi venti anni, i film di Hong Kong sono entrati in una fase un'po' "strana".

Le attrici sono diventate molto pudiche della loro nudità, e si lamentano quando devono mostrare gambe e spalle scoperte, mentre gli attori appena si spogliano perdono la loro concentrazione davanti allo schermo(...), credo che la cosa che più ci appartiene è il nostro corpo.

Così, nella maggior parte dei lavori artistici le persone non indossano i vestiti (...) questi giocatori hanno bei corpi e sono abituati a mostrarli, spero che le persone non abbiano riguardi se io li filmo, credo che continuerò a fare film con i nudi (...)"

Il concetto del film d'arte che mostra il corpo lo aveva capito anche Leste Cheng che citato da Shiau afferma;

Il pubblico Gay dà molta attenzione alla fisicità degli attori, è rappresenta sempre un pubblico difficile da mantenere, ma è meglio non dimenticare che sono una miniera d'oro anche per il regista locale, in un momento in cui i film di Hollywood sembrano monopolizzare il market globale. Non provare ad allienarli, perché sono ancora i soli a cui non dispiace pagare un biglietto per vedere un film

La visione Scud riflette quello che Laiwan Pang e Day Wong⁶¹ definiscono come *commodification* e cioè strumentalismo, che nasce nell'occidente e si è diffuso tramite la logica del materialismo capitalistico.

Questo processo che noi vediamo attuarsi in questa rappresentazione cinematografica , erotizza il corpo maschile fino ad arrivare ad una sorta di "omo erotizzazione" del gusto e dello stile del pubblico eterosessuale in modo da assimilare la rappresentazione degli uomini gay nella cultura popolare.

Questa rappresentazione dell'omosessuale, parafrasando il pensiero di Sinfried, è quella del buon omosessuale che al contrario del omosessuale malvagio "Sissi", stereotipo di un cinema vecchio e poco evoluto, si rende indistinguibile dagli eterosessuali.

⁶⁰ Intervista tratta dal sito Fridae.com <http://www.fridae.asia/newsfeatures/2010/04/06/9805.controversy-at-the-hong-kong-international-film-festival> , accesso il 20/12/2011

⁶¹ Edito da Laiwan Pang e DayWong (2005)Wong Masculinities and Hong Kong Cinema, Hong Kong University Press

In questo processo quindi sembra quasi che il vecchio binomio omo/etero si dissolva e le due categorie sessuali non abbiano lo scopo di esistere (come Judith Butler già aveva sostenuto). Kellner sempre nel volume di Pang e Wong, afferma che il capitalismo sempre alla ricerca di nuovi mercati deve assorbire i consumatori in nuovi stili di vita e pratiche in modo da poter vendere prodotti, e che abolendo il binomio opposto di categorie sessuali ha fatto sì che correnti potenzialmente sovversive come quella *Queer* perdesse il suo originario carattere e divenisse un logo commerciale con cui conquistare nuovi mercati tramite la libera rappresentazione sessuale.

Rappresentazione che includendo anche un audience eterosessuale non lo istiga al cambiamento di idee e ad interrogarsi sullo stato della condizione delle comunità gay nella sua società etero norme ma lo spinge solo ad una specie di “*visita guidata*” di un mondo al quale non sente di non appartenere.

I sussurri dell'animo umano in Kit Hung

(il silenzioso rintocco del vento) (無聲風鈴)

Kit Hung 洪榮傑 (*Hóng Róngjié*) è un regista indipendente di Hong Kong, studia film e produzione allo studio politecnico di Hong Kong e la School of the Art Institute of Chicago, dove ottiene la sua Bachelor Degree in Design e una specializzazione in Film, Video e New Media. La realizzazione dei suoi film viene garantita da prestiti da parte di Hong Kong, gli Stati Uniti, la Svizzera e la Francia poiché ha vinto premi internazionali.

Hung è meglio conosciuto per la sua opera prima fatta in occasione della sua laurea dal titolo “*I am not What you Want*” del 2001.

Il film rappresenta uno step significativo nella cultura Queer di Hong Kong perché tenta di combattere gli stereotipi culturali dell'omosessualità vissuta in Hong Kong e ne dà una diversa rappresentazione. Il film conobbe una distribuzione nazionale e anche internazionale. Questo film underground, prodotto con un budget limitato tenne la testa delle classifiche nazionali per diverse settimane ed è divenuto materiale di insegnamento nelle Università. Dall'anno della sua laurea, Hung si è occupato di cinema con diversi ruoli tra cui, editor, assistente del regista e il project manager. Lo troviamo per esempio nel film di Yay Ching (Ho Yuk), altresì vanta esperienze nell'insegnamento nella City University di Hong Kong e nella direzione di video musicali per artisti nazionali.

Nella vita privata è apertamente omosessuale e il suo film *Soundless Wind Chime* 2009 è la sua ultima opera fino ad oggi, opera che si è aggiudicata il riconoscimento dei maggiori Festivals cinematografici a carattere Gay e lesbici come quello di Torino, Madrid e quello di Vancouver. L'opera è un gay drama, dove la narrazione si basa sull'esperienza dell'autore e quindi con una struttura abbastanza debole, ricca di flashback che rallentano e spezzano la narrazione in un prima e dopo temporale che insieme ai dettagli rendono la storia di difficile comprensione per lo spettatore.

Lu Yulai⁶² è Ricky, un immigrato da Pechino che vive in Hong Kong assieme alla sua zia prostituta e lavora in un ristorante locale. Dopo un evento fortuito incontra e stabilisce una relazione con Pascal⁶³, un giocoliere svizzero che è arrivato in Cina senza troppe prospettive

⁶² Attore di fiction e commedie

⁶³ Debuttante

ed usa il suo stato di cittadino europeo a suo vantaggio. I due prestano, si innamorano l'uno dell'altro ma allo stesso tempo affiorano le differenze sul modo di vivere una relazione amorosa nel panorama dell'attraente panorama gay di Hong Kong.

Prima che di due possano davvero capirsi e riuscire oltre le differenze culturali a vivere una storia d'amore, Pascal muore. Ricky per poter reagire al suo dolore vola in Svizzera dove trova Uli (Bernhard Bulling di nuovo) un antiquario che stranamente ha le stesse fattezze di Pascal, Ricky conserverà l'amore per il ricordo del suo amato defunto per sempre.

Il cinema di Kit Hung rappresenta "una corrente" diversa da quella che abbiamo visto nel cinema Scud, i loro percorsi sono molto simili, entrambi omosessuali dichiarati hanno compiuto i loro studi in Cina e all'estero che risalta in un approccio cinematografico innovativo, ma il messaggio della loro cinematografia è opposto.

Se Scud domina le sue pellicole con l'apoteosi del corpo maschile e pone al centro delle sue sceneggiature problematiche riguardanti il sesso nelle sue multiformi sfaccettature, Kit all'opposto, delinea un percorso personale, enigmatico nei suoi e tenta di narrare l'amore da un angolo intimistico che pone il sentimento in posizione predominante.

Dimenticate le automobili, la borghesia altolocata di Hongkong, il corpo e la dimensione squisitamente materialistica di Scud, Kit Hung dolcemente si sposta in atmosfere senza tempo, il Queerspaces si sposta dal centro della finanza per approdare nei quartieri ad alta densità, in un'altra faccia della stessa Hong Kong; fatta di operai, ladri, traffico cittadino e luci al Neon che contrastano poi con il silenzio delle Alpi.

Tra i modelli che lo hanno influenzato maggiormente il regista menziona Tsai Ming liang, Almodovar e Derek Jaman :

*Io ho visto tutti i film di Tsai, l'ho anche incontrato durante la proiezione del film "The Wayward Cloud" in Hong Kong, disse che non gli importava di come la critica potesse catalogarlo il suo cinema come pornografico, se questo servirà a riportare il pubblico nei cinema. il suo discorso ebbe un forte impatto in me.*⁶⁴

E non è solo ammirazione, difatti nella pellicola, Kit Hung cita palesemente una scena del film The Hole (洞 *dong*, 1997) di Tsai Ming Liang ; in Tsai la cantante Grace Chang vestita da vamp ballando un siparietto, appare come una visione e segna un momento di intermezzo, stemperando il ritmo drammatico e intenso della vicenda, qui Ricky durante una consegna

⁶⁴ Intervista in un giornale di cinema on line consultabile a <http://www.cinespot.com/einterviews23b.html> accesso dicembre 2011.

s'imbatte in una anziana signora che vive isolata in un appartamento, mentre Ricky ascolta le lamentele della donna, improvvisamente guardando le sue foto sparse alle pareti, immagina la signora ora inferma ballare la stessa canzone che Grace Chang cantava nel film di Tsai.

Ma se in Tsai lo spazio Queer era quello dell'incesto nella sauna, dove le relazioni umane si incontrano, in uno spazio esiguo, qui lo spazio queer è personale, accogliente e pronto all'ascolto come in un bel ricordo.

Ai critici che rivedono in lui Wong Kar Wai , il regista risponde;

Penso in linea di massima più influenzato dai registi taiwanesi che da quelli di Hong Kong. E non capisco il fatto per cui la Critica accomuna Soundless Wind Chime al film di Wong Kar Wai Happy Together. Credo che il pubblico occidentale, specialmente quello americano abbia scarsa conoscenza della scena cinematografica LGBT asiatica.

Effettivamente anche *Happy Together* è una storia di amore fra due uomini, un amore destabilizzante della singola esistenza così qui l'amore o il ricordo di esso marca la sua natura transitoria e aleatoria che diventa poi la ricerca ossessiva e impossibilità di distacco è intrisa della melanconia freudiana ; ovvero l'effetto di una perdita di cui non si è elaborato un lutto,

Pascal compie questo viaggio perché incapace di vivere senza il sentimento dell'affezione che lo porta poi anche a infatuarsi di Uli, volendo vedere in lui le stesse caratteristiche del suo amore perduto.

E le differenze non finiscono qui ; i protagonisti di Hung sono avvolti in una dimensione del sogno e del desiderio che spezza la narrazione in sequenze non ordinate; passa dall'una all'altra senza soluzione di continuità cosicché lo spettatore non può comprendere a pieno lo svolgimento dell'azione che rimane fluttuante in un punto di vista personale, Wong Kar wai al contrario dedica particolare attenzione al montaggio e in *Happy Together* delinea chiaramente la dimensione temporale ed emozionale, alternando sequenze bianche e colorate che permettono una facilità di lettura.

Pascal e Ricky rimangono distanti in una incomunicabilità linguistica che anche affettiva. Pascal non riesce infatti a comprendere il comportamento di Ricky verso la vita e le relazioni, una relazione che per Ricky tende all'opportunismo più sfrenato, tipico del mondo occidentale verso la Cina, mentre Pascal è colui che ricoprendo un ruolo materno, è pronto a sacrificare il suo bene per il bene dell'altro, si può affermare che Kit Hung riscopre la coppia omosessuale a modello etero normativo come era stato per *Happy Together*. Ma mentre in

Wong Kai War vi è il ritorno qui permane la volontà di non finire mai il viaggio.

Processi Storici e Culturali nella Cultura Queer di Taiwan

“Alla fine la conversazione assunse un tono più sbrigativo; Che numero sei tu? Chiese il primo, Numero uno e tu? chiese il secondo, Io sono un numero zero. "Dopo questo breve scambio la coppia formata da uno zero e un uno si avviò mano nella mano in un Hotel di fronte al Parco”(Bai Xianyong)⁶⁵

L'isola di Taiwan fu ceduta al Giappone dal governo Qing dopo la guerra Sino Giapponese del 1894-1895, fu la prima colonia dell'impero. Durante i cinquanta anni di occupazione, il governo imperiale implementò nell'isola il protettorato coloniale che fu caratterizzato da una repressione militare contro i propri oppositori, ma allo stesso tempo da un processo di pacifica integrazione tra le due nazioni volto ad una assimilazione culturale.

I processi economici che presero parte nell'isola furono diretti all'espiazione delle risorse e alla corsa sfrenata verso una rapida industrializzazione e urbanizzazione. Lo stato di modernità coloniale produsse un'ambivalenza ideologica e politica sugli aspetti relativi al colonialismo politico, da una parte si disprezzava la colonizzazione ma dall'altro si desiderava una prosperità complessiva e una struttura sistemica di controllo dello sviluppo. Dopo che Taiwan fu restituita al Mainland cinese nel 1945 dopo la sconfitta del Giappone durante la seconda guerra mondiale vi fu un vero e proprio sentimento di nostalgia dell'opinione pubblica per la politica coloniale giapponese vissuta in quanto si trovò ad essere amministrata dal governo nazionalista cinese KMT. I conflitti tra gli oppressi e gli oppressori s'intensificarono con il passare del tempo, in quanto la politica del KMT era volta essenzialmente alla spoliatura delle risorse dell'isola per il conflitto civile contro il partito comunista del Mainland, che portò una chiara recessione nell'isola.

Il risentimento sfociò nelle cosiddette 228 sommosse popolari a partire dal 28 febbraio del 1947 a Taipei che costarono la vita a più di 10.000 Taiwanesi che furono uccisi dalle forze governative. Per i successivi trenta anni il governo del KMT declinò la responsabilità dell'accaduto e fece divieto espresso di menzionarlo pubblicamente. Le etnie del Mainland e quelle taiwanesi successivamente si fusero per le continue migrazioni dalla Cina continentale verso l'isola, viene calcolato che più di un milione e mezzo di sostenitori di Chiang Kai Shek

⁶⁵ Citazione tratta da 孽子 (Niezi) in *Modern Literature*. (Zhongguo Dangdai Wenxue Zuopin Jingxuan: 1949-1999. Beijing Daxue Chubanshe, 2002)

fuggi dalla Cina continentale dopo che Mao Zedong e il CCP ne prese il controllo durante la guerra civile. Il KMT così creò una stratificazione sociale tra gli abitanti dell'isola con i provenienti dalla Cina continentale al vertice, i taiwanesi Han al centro e i cosiddetti nativi delle montagne alla fine di questa piramide sociale.

Chiang fece di Taipei la capitale temporanea della Cina nel 1949 e tramutò l'isola nel covo dei dissidenti con l'appoggio delle forze militari americane che vedevano il pericolo di un'unificazione della Cina d'ideologia marxista leninista. Per continuare a essere pronti per la riconquista e al fine di assicurare una stabilità politica Chiang impose un decreto intitolato "Articoli temporanei di Mobilitazione contro i ribelli" sotto un governo di legge militare nel 1949. Con questo editto egli fu in grado di governare in maniera dittatoriale per venticinque anni successivi, egli impose con l'appoggio della parte più estremista dell'ala conservatrice del suo partito una restrizione alle libertà civili sancite dalla costituzione entrata in vigore dal 1946. E in aggiunta si valse di strumenti di repressione come il comando di polizia segreta che diede vita ad un periodo di "Terrorismo bianco" con la scomparsa di circa trentamila esponenti della società civile ed intellettuale. Con aiuti finanziari notevoli e il supporto militare, il governo di Chiang fu in grado di respingere le offese del PCC nel 1950, al quale successe nel 1954 un trattato di mutuo soccorso fra i due stati con l'immediato effetto di costruzione di basi militari nell'isola.

La presenza Americana poi da militare si trasforma in presenza anche culturale con un rilassamento della politica del KMT e il condizionamento delle nuove generazioni al "sogno americano".

Dopo altri governi dittatoriali si arriva al governo di Lee Teng Hui, il primo presidente di etnia Minnan che si occupa di ricucire i legami con la madrepatria e di rafforzare il proprio ruolo in una politica interna allo statismo su tutti i generi, classi e sessi.

Nella società contemporanea di Taiwan, le leggi che disciplinavano gli uomini che avevano un comportamento omosessuale sono tratte dal Codice penale che fu portato dalla Cina in Taiwan nel 1945 e le leggi denominate Statuto di ordine sociale contenute nel codice amministrativo, queste leggi criminalizzavano tutti i comportamenti che erano contro il costume (善良风俗 fanghai shanlian fengsu)

Questa legge amministrativa conferiva enormi poteri giuridici alla polizia; ogni aspetto della vita pubblica veniva messo al setaccio dalla polizia e ogni procedura veniva gestita direttamente senza procedimenti giuridici, gli uomini omosessuali o coloro che venivano

accusati venivano puniti per aver violato il pubblico decoro. Dall'altro nel codice non vi era un diretto riferimento agli omosessuali nei codici Giapponesi e quelli del KMT., essi infatti non riuscirono a rapportare il reato al concetto di omosessualità specificatamente.

Solo dagli anni 70 il sesso omosessuale cominciò a diventare un tema sociale all'interno dell'opinione pubblica. L'ascesa socioeconomica aveva fatto sì che l'industrializzazione insieme al fenomeno dell'urbanizzazione avessero generato nuove forme di aggregazione sociale che mettevano nuova luce sui gruppi sociali lasciati prima ai margini.

Con l'afflusso di stranieri le relazioni anche fugaci erano incoraggiate dall'anonimato e dal relativo rilassamento morale dei rapporti interfamiliari tra individui. Durante la notte, il parco di Tapei (conosciuto anche come Peace Memorial Park) diventò l'area di incontro per gli uomini più famosa e frequentata che si rivelò tale per lungo tempo.

Non vi erano ancora categorie generiche basate sull'orientamento sessuale, ovviamente visto il background culturale e politico, le relazioni sessuali tra individui dello stesso sesso erano una forma di abominio. Il termine usato per indicarle era 人妖(*renyao*) . usato sia per indicare maschile che femminile . Numerosi articoli di giornale dell'epoca raccontano di relazioni omosessuali ma non causano un odio sociale, l'orientamento sessuale è difatti ridotto alle categorie culturali di genere dove la categoria sessuale non conformista veniva bollata come *renyao* e quella eterodossa come normale comportamento. Ovviamente l'influsso della cultura americana innescò il dibattito soprattutto in termini culturali occidentali dove la dualità omo-etero era il fulcro del problema identitario .

Il tema gay e lesbico venne importato in Taiwan con una ventina di anni di ritardo rispetto allo scoppio che conobbe nel mondo occidentale in conseguenza soprattutto del clima culturale e politico della legge marziale che si impose prima del 1987 quando anche il panorama femminile di rappresentanza era di molto osteggiato.

Gli anni tra il 1979 e il 1989 avevano visto la perdita dei diritti civili nella lotta contro la dittatura politica del Kuomintang (KMG); con la crescente domanda di democratizzazione accompagnata dalla richiesta di una cultura taiwanese propria, lontano dalle ingerenze della Cina continentale. Nato sulle prime spinte alla democratizzazione intorno al 1987-1989 e con una volontà innata alla indipendenza e alla unificazione ideologica della questione identitaria, il movimento femminista si sviluppò in maniera preponderante soprattutto dopo la caduta della legge marziale come un fenomeno sociale riformatore.

Il movimento Queer e lesbico proviene da ali interne a questo movimento , in quanto pensavano di portare dentro il movimento una coscienza pro gay e speravano di ottenere supporto politico all'interno di esso.

Il primo gruppo gay dal nome *Between Us* fu fondato nel 1990 e il primo segnale di movimento queer prese piede nella rivista *The Isle's Margin* nel 1994 con voci importanti dell'editoria come Lucifer Hung e TaTang Mo, anche se altri commentatori del fenomeno queer avevano già fatto la loro comparsa in altre riviste come *Pleasure and Sexual Difference* e *Postmodernism woman*.

Dal momento in cui il movimento gay,lesbico e Queer fu introdotto in Taiwan nello stesso tempo, le traiettorie dei tre movimenti si differenziarono da quelle che c erano nel' occidente. Dove nell'occidente il movimento Queer era stato costruito sul successo delle identità politiche dei gay, e del movimento delle lesbiche, il movimento Queer procedettero simultaneamente, con alcuni attivisti che lavoravano per più di un movimento.

Nel 1995,1996 una nuova coalizione di movimenti Queer e i gay gruppi di Taiwan fu formata, tanto che nel 1996 lanciarono una serie di proteste per la chiusura del parco di New Park e quando gli attivisti vennero fuori e gridarono i diritti gay dentro il movimento femminista, questo che aveva paura che questi ultimi potessero dominare la direzione del movimento, gli espulsero e così anche gli organismi gay lesbiche si staccarono dal movimento. Il movimento queer non solo disegnava il discorso e la strategicità dell'estero ma usava l'estero come esempio di mobilitazione.

Come nell'occidente il movimento Queer nazionale generalmente adottava strategie comunicative atte a raccogliere consenso e a risvegliare interesse per le cause portate avanti anche a coloro i quali non facevano parte del movimento di liberazione e diritti per gli omosessuali.

Dopo l'unione dei movimenti gay-lesbico e Queer nel 1995-1996 , si occupava di attività di pubblicizzare i gay e le gay tra i giovani, includendo famosi e presunti eterosessuali movimenti Queer a tematica più gay e inventarono con una strategia diversa. Vi furono attività di dimostrazione come quella fatta per il parco di Taiwan quando gli attivisti furono vestiti come asini e con i colori dell' arcobaleno. Dal momento che il singolo coming out ancora era fonte di grande pressione sociale, gli attivisti dettero vita ad un cosiddetto coming out collettivo per promuovere una coscienza gay positiva.

L'attivismo prese anche piede nel dibattito pubblico e su Internet dove conobbe una discussione accesa e molto innovativa, attraverso anche l'organizzazione di dibattiti e festival del cinema queer. Sentendo che comunque mancava ancora una sub cultura gay con la quale i giovani potessero identificarsi, gli attivisti usarono internet per connettere i gay soli e lesbiche per creare una sottocultura. Le differenze tra le tre teste del movimento erano molto grandi, Chi Ta Wei nota che nelle discussioni in internet conservatori e liberali facevano la parte da padroni nei dialoghi mentre coloro che erano più radicali dovevano tacere. Sono stati criticati anche per il carattere elitario del movimento con una maggioranza dei suoi aderenti che erano studenti del college o accademici e queste persone già più aperte e connesse anche con qualche elemento straniero. Probabilmente la connessione di questi aderenti con altri di classi sociali differenti era una connessione piccola ma era il contenzioso del globale e locale. L'inizio del movimento del movimento *Tongzhi* a partire dagli anni novanta può essere considerato come una conseguenza di un processo di apertura che centrava sulla questione della sessualità. L'omofobia istituzionale ha iniziato ad essere contrastata dagli attivisti lesbiche e gay, dopo due anni di campagne infruttuose per l'incorporamento dei diritti gay in un atto discriminatorio nel congresso del 1993, gli attivisti presero la via della strada e organizzarono la prima manifestazione gay in Taiwan.

Nel 1996 come menzionato, l'organizzazione del *Tongzhi Space Action* fu fondata per opporsi alle decisioni di "bonificare" l'area del New Park di Tapei ed allo stesso tempo le associazioni cominciarono a essere perseguitate dalle forze di polizia.

Come nel 1999 quando la polizia organizzò una irruzione in una sauna gay dove ordinò ai due dei clienti di dare vita davanti ad una macchina da presa ad un intercorso sessuale per poter ottenere consenso dall'opinione pubblica in merito alla persecuzione dei gay in un contesto sociale. Questo grave atto fu ovviamente utilizzato come motivo di ribellione politica dalle associazioni che denunciarono un allarmante stato di violenza nell'isola.

La controffensiva dei Gay rappresenta un processo più ampio di "glocalizzazione" dovuta alle condizioni della ridisegnazione culturale di storia locale come circuiti transazionali di conoscenza e capitale finanziario.

PREMESSE DI RAPPRESENTAZIONI QUEER IN TAIWAN

L'emersione del tema Queer e presa di consapevolezza del movimento omosessuale a Taiwan, a livello mediatico, ha una data ben precisa: il 1983, anno di pubblicazione di 孽子 (*Niezi*) /*Crystal Boys* o in italiano *i figli del peccato* di 白先勇 Bai Xianyong (Kenneth Pai)⁶⁶.

Il romanzo, racconta della presa di consapevolezza di un giovane omosessuale nel “New Park” di una Taipei di fine anni sessanta in cui un gruppo di adolescenti emarginati che si guadagna da vivere prostituendosi di notte. Espulso da scuola e dalla sua famiglia per la sua condotta omosessuale l'adolescente A Qing, il narratore della storia, arriva a scoprire la comunità omosessuale nel parco, e insieme a Jade, Wu Ming, Mousy sotto l'egida di Chief Yang comincia la sua esistenza di “money Boy”. Il romanzo viene letto non come immorale od osceno ma bensì come un romanzo sulla compassione, la pietà per coloro che vivono ai margini della società è però ben visto dalle autorità che lo censurano ma tuttavia diventa subito un successo clandestino, tanto che nel 1986 ne viene tratto un film, *Niezi - Outcasts*, di Yu Kan-ping, che lo trasforma però più in un saggio sulla ribellione al paternalismo che nella ricerca della propria identità sessuale. Il film uscito dopo tre censure e una certificazione come film per adulti non ottiene il successo sperato ma ha un nuovo impatto culturale sulla società.

Nel 2003 la *Taiwan Public Television Service Foundation* decide di trasmettere un nuovo adattamento del romanzo in dramma per la tv suddiviso in venti puntate e affida l'incarico a Cao Ruiyuan, riscuotendo grandissimo successo sia a Taiwan che nella Cina continentale, dove ancora oggi viene considerato uno dei pionieri del cinema Queer, che ha il coraggio di rappresentare realtà che una dittatura politico e culturale ha voluto e continua a celare.

È solo con il nuovo millennio che a Taiwan si prende a respirare una nuova consapevolezza che unisce l'accettazione con la presa sul largo pubblico. *Fleeing by Night* (Hsu Li-kong e Yin Chi, 2000) è ancora incastrato nello sceneggiato storico, ambientato negli anni '30, ma *Blue Gate Crossing/Incrocio d'amore*, di Yee Chin-yen (2002), è ormai pronto al grande salto. Ritratto di amore adolescenziale e di indecisione, prende di petto la questione senza entrare in

⁶⁶ Kenneth Pai (1937-) è considerato, grazie a *Niezi* uno dei più importanti narratori di lingua cinese, il romanzo *niezi* è il suo secondo successo dopo (臺北人, *Táipěirén*, 1971). Gente di Taiwan, una raccolta di brevi racconti su un gruppo di esiliati Cinesi nella Taiwan degli anni 50. Il suo stile letterario è modernista, egli abbraccia tecniche e tematiche nuove al panorama Cinese, aveva già pubblicato storie omoerotiche in *Modern Literature*. (*Zhongguo Dangdai Wenxue Zuopin Jingxuan: 1949-1999*. Beijing Daxue Chubanshe, 2002)

conflitto, mettendola in scena con naturalezza. Stessa cosa riescono a fare la nuova riduzione televisiva di Niezi, del 2003, che trova fan inaspettati, Il salto di qualità si ha comunque con la commedia Formula 17 (Chen Yin-jung, 2004), che presenta con sorprendente freschezza il sottobosco gay giovanile di Taipei: nessun dramma, nessuna grande tragedia, solo la solare messa in scena dell'essere gay. La regista infatti ottenne un grosso successo di pubblico perché racconto il problema sociale dei gay con uno stile grottesco e molto divertente; Formula 17 è il secondo film più visto a Taiwan in quell'anno. Anche se non si tratta di una sceneggiatura originale, è una commedia frizzante con protagonisti giovani, teenager per lo più provinciali e un pò naif, quasi lo specchio della nazione stessa, che imparano la vita della grande città, ; i critici accomunavano il film agli *shojo anime* (cartoni omosessuali), senza comunque gli aspetti tragici di queste tipiche storie d'amore.

I dialoghi del film sono serrati e accattivanti e l'azione prende luogo in un mondo borghese ricco e lussureggiante. La pellicola fu un clamoroso successo soprattutto tra le giovani teenagers eterosessuali, le coppie e le giovani donne, che ne apprezzavano la freschezza di contenuti, i fisici degli attori e si immedesimavano nella voglia di amore che è propria del protagonista Tony Yang.

Del rapporto del pubblico eterosessuale femminile e dei film Queer parla anche Hong Chiu Shiau che in un articolo della rivista *Asian Cinema* intervista il produttore esecutivo, di un altro film apri-strada Queer e che ebbe un buon successo di pubblico che è *Eternal Summer* (2006) dove il regista Leste Chen, rappresenta triangolo amoroso tra due ragazzi e una ragazza che ha il sapore di un triplice e nostalgico primo amore.

Nell'articolo Hong Chiu Shiau veniamo a conoscenza del rapporto che il pubblico gay ha della sua rappresentazione e delle politiche di marketing adottate; conoscendone le aspettative e gli stereotipi, il regista fu talmente deluso dai feedback dei gay che non si identificavano in negli attori e orientò il suo marketing verso le giovani ragazze delle scuole superiori che invece si identificavano completamente nell'unico personaggio femminile

Il successo di questo film non solo indica che il pubblico ha acquisito una nuova mentalità e accetta di buon grado i personaggi gay nei film commerciali ma anche che trenta anni di femminismo cinematografico (iniziati con la corrente del "Realismo salutare" *jiangkang xieshi zhuyi* nel 1970) hanno assicurato che il dibattito sulla parità sessuale e sull'accettazione dei diversi tipi di sessualità sono diventati soggetti importanti del cinema commerciale in Taiwan, che non si limita più alla rappresentazione etero normativa dei sessi ma include nuove rappresentazioni.

Il cinema di Taiwan, sempre in crisi di fronte alle grandi produzioni estere, sembra aver trovato una propria dimensione nella messa in scena dell'universo giovanile, i registi di Taiwan sono stati incoraggiati da questo tipo di film;

Intrattenimento era vista come una brutta parola dalla maggiore parte dei registi Taiwanesi e non capisco il perché, in quanto la funzione principale dei film è proprio quella di intrattenere il proprio pubblico. Probabilmente in passato i registi avevano confuso la parola intrattenimento con quella commerciale e pensavano che non avrebbero potuto una soddisfazione creativa solo intrattenendo l'audience senza aver essersi compiaciuti della propria opera essi stessi.⁶⁷

In questo contesto, non pare finalmente più esserci senso di inferiorità e disparità per l'universo Queer, che trova un suo posto al box office senza grandi salti di continuità.

Go, Go, G-Boys! (Yu Jong-jong, 2007) riprende il modello Formula 17 per una commedia scanzonata e senza pretese, prodiga nel mettere in mostra gli aiutanti protagonisti in una improbabile gara in costume da bagno.

L'ottimo trasferimento da digitale a 35mm e l'intensità di tre generazioni diverse a confronto con le proprie paure ne fanno un'ottima cartina di tornasole di una raggiunta maturità per l'intera scenaparte confermato da altre due pellicole: da un lato il film a episodi Candy Rain (Chen Hung-I, 2008), con le sue quattro storie di omosessualità femminile pienamente vissuta e praticata, senza patemi o voyeurismi; dall'altro Miao Miao (Cheng Hsiao-tse, 2008), presa di coscienza della propria sessualità e più classica tragedia della negazione, con l'intreccio tra l'attrazione tra due studentesse e il passato segreto del proprietario di un negozio di dischi. Queste produzioni sono per lo più commedie che rappresentano un mondo queer ideale senza riflettere sulla precarietà della realtà esistente.

Con lo studio di Zero Chou, affrontato nel prossimo capitolo ci occuperemo di tracciare il profilo della prima regista gay Taiwanese in qualità di rappresentante del Nuovo Wave Queer che con un approccio più introspettivo rispetto agli esempi precedenti indaga la condizione non solo delle donne gay ma anche altre minoranze come le drag queen.

⁶⁷ Edito da Darell William Davis e Ru Shou Robert Chen, (2007) Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts,,Routledge

La Melanconia e La Performance di Zero Chou in *Spider Lilies* e *Splendid Float*

Zhou Mei Lin è il primo regista donna apertamente gay in Taiwan, la sua compagna è Hoho Liu (劉芸后) che collabora direttamente con lei in qualità di sceneggiatrice ed editor di produzione. Dopo l'università lavora come reporter per un canale di opposizione alla tv statale ma cambia carriera presto per diventare regista.

Grazie a documentari come "Floating Island" "Cornes"(2002) e "Pole Extremity" (2003) mette in mostra il suo talento dietro la macchina da presa

Ha vinto il Teddy Award per il miglior film a tematica LGBT al film festival di Berlino nel 2007.

Con l'opera *Yanguang sishe gewutuan Splendid Float* del 2008, Zhou prende in esame il mondo della sub cultura dei travestiti con il risultato di accendere un grosso dibattito nella comunità gay. Il merito del film è quello di porre all'attenzione della comunità gay la propria rappresentabilità attraverso il travestitismo.

La vicenda pone al centro nel duplice ruolo Ah Wei/Rose e, un gruppo di drag queen appunto le "Splendid Float" che si esibiscono in locali notturni. Roy di giorno è un prete taoista che conduce i rituali funebri mentre di notte prende le vesti di una donna che canta canzoni strappalacrime di fronte ad una massa fedeli di spettatori maschi; cantare in questo cabaret sembra l'unico mezzo che il personaggio ha per vivere in libertà la propria sessualità; difatti l'unico momento di vero appagamento è il poter vestirsi della identità mentale per poter abbandonare quella fisica in cui si sente intrappolato. Sul personaggio la regista afferma;

"C'è in un ognuno di noi un po di drag, che usiamo sia per trovare il consenso sociale che per trovare la nostra identità"

Come poi chiariremo più tardi, l'idea che la vita sia un teatro (rensheng ru xi) è un importante lemma perché è strettamente legato alla struttura affettiva della sensibilità dei tongzhi, la persona queer che è slegata dalla società per aver violato la norma, tenta di imitare il gender maschile eterosessuale, ma l'unica strategia per entrare in un mondo eteronomo si traveste,

come è ampiamente citato nell'opera di Judith Butler sulla performance del gender. Zero Chou usa il soggetto di questa teoria per criticare i costumi e l'ideologia patriarcale.

Ah Wei si innamora di Sunny, un giovane che lavora come pescatore itinerante, che decide dopo un incontro amoroso di seguire Wei nella sua vita on the road. Ma la morte di Sunny rimette in discussione il tutto. La pellicola che comincia proprio con una scena di sesso fra i due personaggi, tributo poco velato al film *Happy Together*, si incammina velocemente nella rappresentazione di un mondo personale fatto di abbandono e dolore, come accade in *Spider Lilies*.

Fin dall'inizio Zero Chou si impegna a creare un'opera che gioca con il desiderio del pubblico stando in una linea sottile tra l'omosessualità e la eterosessualità, alternando i momenti carnevaleschi della vita di Wei con le drag queen con i momenti in cui la tristezza della morte del compagno pervade la sua esistenza di vedovo.

La dicotomia del sesso biologico con il gender culturale che oscilla in maniera istrionica dall'essere donna di notte e uomo di giorno si verifica già nelle prime scene del film; Wei si contempla davanti allo specchio nel suo vestito di scena ed è talmente compiaciuto dalla propria estetica di donna che bacia lo specchio mentre nella scena successiva (temporalmente parlando) assistiamo ad un amplesso tra Sunny e Wei su un galleggiante, il quadro sprigiona una forte eroticità data dal fatto che i due corpi sono talmente uniti che lo spettatore non riesce a distinguere le singole braccia, gambe o i rispettivi torsì e neanche riesce a capire se si tratta di una coppia etero o una coppia gay.

La forza erotica delle scene create da Zero Chou mettendo in contrasto il narcisismo del singolo e l'esibizionismo dei due, la regista cerca, secondo il parere di Ivy Cheng, di stimolare l'audience gay a pensare in termini meno statici ad una visione binaria di mascolinità e femminilità e cerca di stimolare quello etero a ripensare ad un modello culturale più flessibile nel campo del genere e sesso.

Un altro elemento singolare della pellicola è l'inserimento del rituale taoista sotto la spinta di un desiderio Queer, un desiderio che catalizza e porta Wei a operare una preghiera per ricongiungersi con il suo amato, in un confine tra la vita e la morte che oltrepassa anche ogni tipo di gender; In una società tradizionalista come quella cinese proprio il ruolo dello sciamano infrange il tabù di comunicazione e non a caso Zero Chou permette al suo personaggio che già del tabù del genere di compiere questo rituale.

Come di fatti era la condizione dello sciamano nella società Han, considerato in maniera marginale finché non vestiva i vestiti sacri e nelle funzioni era l'unico che poteva proteggere i fondamenti di un' autorità patriarcale, così il personaggio gay, discriminato dagli eterosessuali e dalla sua stessa comunità gay, quando indossa gli abiti di scena, diventa un' autorità che riesce a dialogare con i desideri repressi del proprio audience. I valori patriarcali vengono mischiati con il desiderio e l'ideale Queer, e il risultato è una descrizione del mondo queer, in eterno movimento, nella linea sottile tra il lecito e il non, l'eterosessualità e la omosessualità, l'essere donna e uomo, il dolore e la depressione.

Il film-documentario suscitò notevole scalpore nella comunità gay di Tapei e portò come conseguenza un notevole dibattito all'interno del movimento che aveva già cominciato ad escludere gli individui travestiti, drag nelle loro manifestazioni sociali. Alcuni critici condannarono la comunità gay, come un organo fatto solo di puristi o elitari, che volevano dare adito ad una rappresentazione sociale che non comprendeva di fatto, tutte le espressioni omosessuali, altri parlavano di gay "omofobici."

La fazione di coloro che consideravano il travestitismo vedevano la possibilità di una maggiore visibilità mentre i contrari ritennero che questa equivalenza tra omosessualità e travestitismo avrebbe potuto causare dei fraintendimenti e avrebbe potuto portare alla creazione di nuovi stereotipi in un gruppo sociale già mal visto dalla società civile.

Particolarmente rilevanti risultano le opinioni di due attivisti che si sono espressi sul tema e che si possono dare un'idea della crisi avvenuta nel movimento; Luo Ching Yao;⁶⁸

"Che cosa ci sarà dopo l'arcobaleno (simbolo della comunità gay)? La castità della luce?"

Con questa opinione l'attivista invitava il movimento a non compiere delle regressioni culturali mentre Chao His Yen richiama l'attenzione sulla scelta della regista che riporta un' attenzione su una minoranza che ha poche rappresentazioni.

Storicamente il fenomeno drag si può collocare negli anni settanta nelle sale da ballo e in certi bar, sotto la spinta culturale degli occidentali, fino a raggiungere livelli anche di riconoscimento nazionale e mediatico come nel caso dei Red Hood Performers 荳頂儼 o come varietà televisivi o il Gay Pride Taiwanese.(2000)

⁶⁸ Hsi, Yao intervistano Zero Chou "Interview With Zero Chou the Director" Dockworker 6 <docworker.blogspot.com/2008/03/blog-post_670.html>

Nonostante le controversie causate nella comunità gay, Chou con questo film avrebbe voluto a far convivere le anime della cultura gay urbana e stimolare l'immaginazione dei gay ad avere una visione globale dei componenti che compongono quel determinato gruppo sociale. Come risposta a un'intervista di Hsin Chu, una delle due attiviste LGBT Chou rispose che i gay non sono gli unici esponenti della comunità gay e che il film non era stato concepito per creare conflitto ma come una forma d'arte.

Chou crede che il recente aumento dei film a tematica gay nel panorama di Taiwan sia una conseguenza dell'apertura culturale della politica ma ritiene che ancora la percentuale dei film prodotti sia bassa “

Taiwan produce 30 film all'anno di cui solo 2 o 3 hanno una trama queer (..) ma penso che trovino molta più visibilità rispetto al passato perché sono realizzati meglio dei film mainstream.”

aggiunge poi ;

Per il pubblico, in fin dei conti non importa che un film tratti di una relazione d'amore omosessuale o eterosessuale, l'importante è che sia una storia d'amore raccontata e costruita bene”

Spider Lilies è invece la vicenda di Takeko e Jade nella versione estera, alias Zhuzi e Xiaolu è la parte verde del progetto di Chou che vuole costruire una serie di film Queer seguendo i colori dell'arcobaleno Queer(giallo,verde,rosso). Jade lavora come web cam girl in un sito porno, mostrando una facciata di un boudoir fanciullesco , che nasconde dietro di sé pareti ammuffite e pericolanti, nella casa della sua nonna materna, la quale entra a sua insaputa dentro la stanza durante una sessione di webcam. Prendendo spunto da un suggerimento di un cliente, Jade decide di farsi tatuare e decide proprio la forma dei gigli che adornano il muro dello studio e che casualmente fanno coppia con il tatuaggio che Takeko ha sul proprio braccio , Takeko si rifiuta dicendole che il tatuaggio è maledetto. Esse si erano già incontrate ma fingono di non ricordare , Jade propone a Takeko di visitare il suo website e spera che lei diventi un cliente . Il film frequentemente usa i flashback durante lo svolgimento della vicenda per consentire allo spettatore di essere a conoscenza delle vicende delle loro vite precedentemente a questo incontro, veniamo quindi a sapere che entrambe hanno perso i loro genitori, ma che hanno reagito in maniera totalmente opposta alla perdita, Takeko si è ritirata nel suo studio, nel suo lavoro, nella ricerca ossessiva di nuovi disegni da proporre ai propri clienti e tenendo un diario dei clienti che passano per il suo studio. Il suo personale tatuaggio è lo stesso infatti che aveva suo padre, ed lo usa come strumento per curare l'amnesia del fratello Ching che è sopravvissuto al terremoto ma sembra aver perso ogni traccia del suo

passato. La storia si intreccia ancora, con David , un poliziotto a cui è stato affidato l'incarico di cancellare il sito di Jade, ma egli si innamora di lei e cerca di non terminare mai il suo lavoro di investigatore.

In questa pellicola convivono fantasia e realtà, il presente e il passato e i mondi personali dei protagonisti che concorrono a creare una storia complicata molto più elaborata nella sceneggiatura rispetto a *Splendid Float*. Lo stile criticamente giudicato discorsivo e roboante permette alla regista di esplorare in maniera approfondita le vicende di emarginati sociali e della loro subcultura come prostitute, tatuatori e ganster, descrivendo un mondo che è molto più ricco di quello della società civile che li emargina, il tutto si ascrive alle vicende di amore saffico che raggiungono un altissimo livello estetico e drammatico.

Per Zero Chou l'amore e il sesso sono un tutto uno tratteggiati nella forma del lamento, i suoi personaggi che combattono contro il destino per riavere i propri amati in vano .

Sigmund Freud scriveva che il compianto amoroso è insito nella natura di un rapporto eterosessuale ma è anche latente in quello di natura omosex.

Rappresenta per Freud una reazione alla perdita dell'amato, o per la perdita di un concetto astratto come la libertà , nazione, che invalida la condizione di un individuo.

Lo stato di Melanconia porta la persona a perdere il gusto della propria esistenza, a rifiutare ogni tipo di legame e si realizza l'impossibilità di un distacco dal passato.

I personaggi di Zero Chou nelle due produzioni *Spider Lilies* e *Splendid Float* falliscono nel processo di distacco dal loro oggetto d'amore e fermano la loro esistenza in uno stato di limbo depressivo; un limbo sospeso tra l'omosessualità e l'eterosessualità ,

Spider Lilies è un melodramma che tratta gli aspetti romantici di una relazione gay tra donne una delle quali porta in se le tracce del ricordo del terremoto dello Sichuan del 21/9/09 dove ha perso il un padre mentre l'altra protagonista (che verosimilmente nello stesso terremoto ha perso un genitore) vive una sorta di schizofrenia di identità nell'attesa che il suo amore per Zhu zi diventi qualcosa di concreto, dandosi alla pornografia via web di notte, come se in mente volesse solo sedurre l'altra protagonista.

Antonina Chao in *Global Metaphors and Local Strategies in Building Up Taiwan's Lesbian Identities*⁶⁹ nota che l'equilibrio tipico della rappresentazione della coppia omosex non viene rispettato perchè secondo il parere dell'audience non è sufficientemente maschile il personaggio di Zhu zi, e la sua interpretazione ai limiti del paradossale sembra far convivere nel personaggio vergogna e timidezza.

⁶⁹ *Metaphors and Local Strategies in Building Up Taiwan's Lesbian Identities*

Sembra che troppe coincidenze negative vengano associate al suo desiderio gay come la catastrofe naturale e la perdita di un familiare. Dopo l'intercorso amoroso con la sua compagna Xiao Lu, suo fratello che è affetto da amnesia dopo la morte del padre, ha un incidente, l'amputazione del braccio di un cliente .

La punizione quasi divina per la trasgressione morale o peccato sembra un'attitudine presa dal mainstream letterario e cinematografico di Taiwan prima dell'inizio dei movimenti gay. Riprendendo il titolo del film *the Spider Tattoo* ha nella sua natura un significato ambivalente, che marca di uno simbolo erotico e l'atto del tatuarsi che diventa un doppio movimento che riscrive l'atto cinematografico, componendo l'immagine gay di desiderio e vergogna. Per Zhu Zi che soffre di una vera e propria ossessione per l'immagine paterna, il tatuaggio significa il far rivivere la spiritualità paterna sulla propria carne, il suo dolore riverso per l'oggetto paterno che non potrà mai vivere, fallisce il processo del distacco dal ricordo e fa cadere la protagonista in uno stato di melanconia, che è in realtà uno stato ambivalente di sentimenti che simultaneamente far rivivere nell'io l'immagine del padre e impedisce di provare un sentimento d'amore; Zhu Zi si forza ad non mostrare sentimenti per le donne ma si innamora di Xiao Lu.

Il tattoo sembra avere una ambivalenza di feticcio che tende a consolidare il valore patriarcale. La relazione delle protagoniste risente totalmente dello stereotipo T/Po⁷⁰, cioè un elemento più attivo, flessibile, più vicino alle fantasie erotiche maschili come Green, , uno schema di rappresentazione che è stato sempre proposto come mancanza di visibilità del gruppo sociale lesbico dove il prototipo del *Po o TBG* elemento femminile è sempre stato considerato come un elemento passivo, un personaggio che assume un ruolo dipendente dagli altri; secondo l'ottica di Joan Nestle, l'elemento Po avrebbe una rappresentazione marginale, come un non soggetto che viene escluso da un ambito dialettico riguardante l'omosessualità e rimane irrepresentabile nel contesto eterosessuale.

⁷⁰ Prima del movimento Lesbico di Taiwan avvenuto negli anni novanta, molti Ts nei bar e dentro le comunità lesbiche ripresero il modo di comportamento degli eterosessuali nella società tramite la costruzione di un atteggiamento iper macho. (Chao 8) da Antonia Chao in "Us Space Shuttle Going to the Moon, Traduzione di Chang Yu fen , articolo presentato nella Conferenza Annuale di Sex/Gender Politics, presso la Central University Taiwan nel Novembre 1999.

E per quanto riguarda la rappresentazione delle lesbiche nel panorama letterario, Liou Liang Ya cita le opere di Miao Chiu prendendo in esame il fatto che Prior to Taiwan's lesbian movement in the 1990s, molte Ts in T bars and lesbian communities ,dove le persone prese in considerazione e descritte imitano gli uomini eterosessuali con la loro prorompente mascolinità e sembrano riprodurre uno schema di comportamenti quasi sciovinistico nelle loro relazione con le donne Pos (da Yu Wang Keng yi shi 113,115,199) Liou Liang Ya "Queer Theory and Politics in Taiwan: The Cultural Translation and Reproduction of Queerness in and Beyond Taiwan Lesbian/Gay e Queer Activism (2005) pg 123-154

Anche se il parere di Amie Parry sembra diverso, nel suo studio della rappresentazione dell'omosessualità femminile nella letteratura, afferma che invisibilità o la non immediata collocazione sociale e sessuale di un individuo "Po" può essere interpretato come una caratteristica privilegiata in quanto consentirebbe di potere operare una sorta di distorsione o camuffamento in un contesto sociale e di poter prevaricare i limiti imposti dalle categorie binarie omo/etero.

Il mainstream eterosessuale interpreta l'amore gay da un punto di vista etero. Quando incontra una donna, non si dimenticano mai di chiedere se fa la donna o l'uomo all'interno della coppia (hong Kong Tongxhi 106)

In questo ambito, Xiao Lu può essere quindi letta come una donna che riesce ad infiltrarsi attraverso l'esposizione di se stessa e del suo corpo in un sistema di segni eterosessuale conservando la sua indole e il suo desiderio verso un'altra donna.

Xiao Lu è mascherata come una *bishojo* 美少女 (*mei shao nu*) donna omosessuale che per reiterare il rapporto difficile con il suo oggetto d'amore assente, negozia con se stessa una costruzione di un'altra identità eterosessuale, in un processo che Judith Butler definisce *Processo paradossale della performance*⁷¹.

Dove si attua il consolidamento o il sovvertimento delle norme eterosessuali che evolve in un processo in cui il sesso del corpo e la diversità sessuale sono materializzati lungo reiterate pratiche di adesione alla norma regolatrice eteronorme, e questo apre le possibilità di rottura con queste norme. In sostanza questa performance non solo materializza il sesso e le differenze sessuali nel consolidamento di una matrice eterosessuale ma produce come contro effetto un rigetto che rende possibile l'elemento femminista e rovescia il carattere Queer

*"il Gender è una tipologia di imitazione in cui non vi è originale, di fatto, è un tipo di imitazione che produce l'originale come un effetto e una conseguenza dell'imitazione stessa. L'effetto naturale del combinare il gender in dimensione eterosessuale viene proposto attraverso una strategia imitativa, l'ideale delle identità eterosessuali e imitano una fantasmagoria da un'imitazione che è anche un effetto"*⁷².

L'appropriazione dell'immagine di *bishojo* da parte di Xiao Lu le permette di (interpellare) il suo desiderio gay sulla rete, mentre usa un linguaggio forte con uno spettatore maschio, il

⁷¹ Judith Butler; Il limite discorsivo della sessualità .

⁷² Judith Butler Imitation and Gender Insubordination in Cultural Theory and Popular Culture: A Reader Di John Storey pg 313-314

divario tra il suo linguaggio e il suo corpo di lesbica provoca una rottura e stimola in lei le fantasie omosessuali

Nella rappresentazione della performance di Xiao Lu , il poliziotto diventa ossessionato con il corpo della donna che è iper-ferminile , e stimola il suo desiderio nella sua idea di patriarca che sorveglia e protegge.

Essendo poliziotto egli dovrebbe sorvegliare e promuovere l'ordine della società , il che vorrebbe dire arrestare e punire Xiao Lu per redimerla ma invece la aiuta a depistare altri poliziotti che vorrebbero consegnarla alla giustizia.

L'erotismo di Xiao Lu culmina nella scena dove sia il poliziotto che Zhu zhi comprano credito per assistere alla performance erotica di Xiao Lu.

Come al solito nel sito, Xiao Lu chatta con entrambi in quanto potenziali clienti ma sembra che le emozioni provate dai due in un vero e proprio faccia a faccia , è l'unico punto della pellicola dove il managè virtuale si materializza, siano fundamentalmente diverse, Zhu zi copre il suo laptop e va a fumare, pensando all'imminente arresto di Xiao Lu, mentre il poliziotto le scrive on line quasi intimandole di lasciare il suo show, dicendole che si sta degradando e che si distruggerà se continuerà su quella strada. Xiao Lu risponde invece in maniera offesa “

Se mi guardi tanto dall'alto al basso, puoi tranquillamente andartene, perché mi dici di andare via, chi ti credi di essere?”

“Io non sono nessuno, ma”risponde il poliziotto

E continua dicendo

“Non hai fegato di mostrarti, ma sembri che invece tu sia molto bravo a criticarmi con toni morali tradizionali, sei solo un presuntuoso e un ipocrita ”

Dopo questo confronto verbale con il suo anonimo visitatore, Xiao Lu diventa più consapevole del suo amore per Zhu Zi ,e da questa consapevolezza anche molto più attiva nel sedurla. Infatti si reca nel suo negozio di tatuaggi e insiste nell'aver da parte della ragazza un tatuaggio come pegno d'amore, Mentre in maniera quasi ironica, il poliziotto che si collega al sito porno di Xiao Lu e non trovandola lascia un messaggio di sollievo misto ad un sentimento di perdita.

Grazie per avermi ascoltato, non tornare in questo sito, Addio, Ti Amo Xiao Lu

Il guardare in webcam del poliziotto è un atto di quasi sorveglianza patriarcale, che sembra riporre le distanze tra il mondo eterosessuale e quello omosessuale. In aggiunta, la sua difesa dal forte imperativo del poliziotto mostra la sua diversa volontà di rapportarsi al senso di vergogna che è diverso in maniera ovvia dal percorso di Zhu Zi.

Chang sottolinea come le parole del poliziotto possono aver innescato un processo di “Interpellanza” e che procurano una forte umiliazione all'io di Xiao Lu che si mostra come un mero oggetto ma quello che ottiene è un distacco.

In un certo senso secondo l'opinione del curatore dell'articolo la sorveglianza del poliziotto si prefigura come sorveglianza dei valori del modo di pensare confuciano che in un qualche modo indebolisce lo spirito Queer di Xiao Lu. Per di più, la sua resistenza agli ordini del poliziotto rivelano un modo diverso di convivere con il proprio senso di vergogna, che è fondamentalmente diverso dal modo in cui ci convive Zhuzi che è improntato più al contenimento e alla propria soddisfazione.

L'ammonimento del poliziotto è un processo di interpellazione dove egli umilia l'io dell'altra rivolgendosi a questa con il pronome “TU” e sempre secondo la teoria di Sedgwich ⁷³in *Queer Performativity* che Chang riprende, l'effetto della vergogna separa o ostacola il suo io lesbico che aveva trovato difficoltà già a palesarsi, ma lei riesce a trasformare questa sua emozione in una nuova energia per rispondere all'accusa, e sembra da quel momento voler riallacciare fortemente la relazione con Zhuzi.

Xiao Lu all'interno della sua performance fanciullesca, perde il suo senso di vergogna posando come *Bishojo* interpreta quasi una parodia del desiderio sessuale lesbico, e invoca il suo “io” del bambino interiore, la bambina di 9 nove anni che indossava una verde tutina mentre aspettava Zhuzi nella strada, e quella stessa bambina che correva nei campi di grano e giocava con un telefono facendo finta di telefonare a sua madre che l'aveva già lasciata per il Giappone.

Concludendo citando sempre Sedgwich, il senso ambivalente della vergogna e del narcisismo si intrecciano nella performance di Xiao Lu che si ha nel momento in cui la personalità lesbica si forma per la prima volta e cioè nel momento in cui si innamora di Zhuzi.

Il senso di vergogna è una caratteristica comune ai gay e alle lesbiche durante la formazione delle loro identità che può assumere i tratti di metamorfosi nel completamento della

⁷³ Il sentimento della vergogna che viene provato da un individuo ed è una funzione fondamentale nella costituzione dell'identità sessuale di ogni individuo in un mondo etero normativo. Quando un individuo disinterpreta il suo gender per provare a compartarsi come il gender opposto, ovviamente secondo la teoria, la sua performance sarà ridicola e sgradevole perché si crea un altro gender che non quello desiderato. Vedremo poi come il rapporto butch/femmina crea un gender al di fuori del contesto,

personalità o trasfigurazione di un desiderio. Xiaolu nel suo continuo flirt tra il mondo etero e quello gay e come paralizzasse gli effetti della vergogna e cercasse una nuova energia nel motivo Queer.

Il dolore che è ambivalente addirittura parossistico che consolida il concetto di una eterosessualità normativa sociale; Zhu zi che si sente in colpa per il suo sentirsi gay e per le vicende connesse al suo passato familiare, impara a interiorizzare la sua “omofobia” e i suoi valori patriarcali attraverso il gesto simbolico del tatuare, Mentre per Xiao Lu il dolore per la perdita paterna porta ad una possibile conciliazione con il suo io interiore.

La terza opera della regista è invece *Piaolang qingchun* (Drifting Flowers, 2008) che per struttura già si scosta dai lavori precedenti. Si tratta infatti di una pellicola strutturata in tre segmenti ed in ognuno di essi la regista tratta vicende di personaggi che scoprono o riscoprono l'amore.

Secondo la critica cinematografica, questo distacco stilistico dalle vicende più drammatiche dell'amore ha giovato al cinema di Zero Chou, soprattutto da un punto di vista di marketing. L'opera difatti incontra molto più il favore dello spettatore occidentale che riconosce un'po delle commedie romantiche americane nelle vicende.

Il primo segmento del film è la storia di una ragazza di otto anni May che vive sotto le cure amorevoli della sua sorella Jing che è cieca e canta in un Lounge act privato. Uno dei suoi colleghi Diego (corpo da donna, nome da maschio) si lega molto alle sue sorelle e May si attacca anche troppo. La gelosia si insinua in questa amicizia e spinge May a voler separare i due, nonostante i sentimenti di May siano sinceri, perché è “innamorata di Diego. La vicenda, è un melodramma costruito intorno ai ricordi di una bambina, che si innamora del partner donna della sorella Ging cerca di mantenere il rapporto con entrambi ma alla fine cede alle pressioni che riceve dai servizi sociali e le condanne dall'esterno e decide di affidare la sorella a servizi sociali. Se in *Spider Lilies* osserviamo Takeko all'età di nove anni dare segno della propria identità come Po (femmina), May la sorella di Jing, si innamora di donna T (Diego) che è come è detto è già impegnata con la sorella. L'identificazione di May con la sua parte omosessuale comincia a svilupparsi; questo è subito visibile quando davanti alla sua classe dichiara di adorare una sua compagna e rifiuta invece le attenzioni di un bambino. La storia di mezzo conserva il sapore più drammatico del cinema di Zero Chou; Lily una donna anziana che anni prima aveva sposato Yen, per poter condurre reciprocamente una esistenza omosessuale.

La vicenda è colta nel momento in cui Lily anziana e malata di Alzheimer dopo la morte della sua compagna e si trova in ospedale quando il suo marito “finto” sceglie di assisterla.

Lily comincia a vedere in Yen “Ocean- Ah Hai” il suo vero amore donna ormai già scomparso e nello stato della sua mente, richiama alla memoria momenti che essa aveva vissuto con il suo vero amore. Yen però dal canto suo ha il cuore spezzato dal suo ultimo amante ed è Hiv positivo. Egli non avrebbe assolutamente nessun desiderio di restare con la moglie, ma alla fine la coppia si consoliderà in una sorta di amicizia. Nella vicenda il tempo passato e quello presente si alternano per dare un legame molto più profondo alla vicenda presente, la felicità passata dei protagonisti si scontra in maniera totale con la loro condizione di vecchiezza e malattia presente.

In questo pezzo Chou sembra un pò ricostruire la memoria storica della community degli omosessuali di Taiwan, che includevano appunto matrimoni bianchi. Ma anche una critica al mondo gay che è totalmente fondato sugli stereotipi della bellezza eterna e della salute dimenticando che la giovinezza non dura per sempre. Yen ritorna a dire addio alla moglie ma rimane coinvolto nella malattia della sua ex moglie che decide di formare ormai nella vecchiaia una famiglia Queer, quella famiglia che anni prima ha solo finto di formare e in questo modo sembra rispettare le volontà di una società con norme eterosessuali.

Infine l’ultimo capitolo si struttura nel passato di Diego e come arriva a realizzare la sua natura sessuale. In confronto con il personaggio di Takeko in Spider Lilies, Diego sembra essere un’immagine migliore per interpretare una lesbica maschile,⁷⁴ almeno stando alle interviste fatte agli attivisti gay che hanno visto il film, o almeno quella parte di donne che sono vissute in Taiwan negli anni sessanta. Una critica alla società che divide il gender in posizione opposte e sempre da un punto di vista eterosessuale, Diego ha un corpo femminile ma una apparenza da maschio. Lo zio di Diego per dare una mano alla nipote decide di farla lavorare nel suo business di famiglia, contro il parere del fratello di Diego che si oppone all’idea non tenendo conto dell’aspetto di Diego. Secondo lui Diego è una donna e come tale deve trovare qualcuno che la sposi e condurre un’esistenza in un’altra famiglia, nel finale del film, Diego è sul treno che lascia casa per vivere in maniera indipendente, e dal momento che ritroveremo Diego nella prima parte, lo spettatore capisce che incontrerà Ching e passerà il resto della sua vita con lei.

In questo suo ultimo film della trilogia del Queer Zero Chou, ha creato delle storie mettendo insieme elementi anche vecchi come il coming out, e l’aids che però si confanno alla subcultura specifica lesbica di Taiwan.

⁷⁴ Da un’intervista in Zhongguo Shibao “Zhou Meiling Haodu wei tongzhi zuqun zuozhuan”<http://news.chinatimes.com/chinatimes/philology/philology-artnews.com>, accesso ottobre 2011

Dalle analisi che abbiamo proposto, si può concludere affermando che il contenuto dei film in Taiwan pone al centro del problema la questione omosessuale che vuole negoziare la propria esistenza entro i limiti delle norme eterosessuali. In una cultura e società dove l'ordine familiare regola le posizioni socioculturali, e il matrimonio definisce il gender, le questioni legate all'omosessualità non rappresentano una questione di orientamento sessuale ma un modello di vita che ha bisogno di un riconoscimento od un accettazione da parte delle norme regolatrici della società. (In aggiunta il dilemma che le registe donne incontrano è come decostruire la rappresentazione convenzionale delle donne e definire che cosa sia essere donna veramente, Nel cinema di Zhou Mei Ling le donne sono soggetto parlante e immagine centrale e non rappresenta la totalità dei diversi modi di essere donna.

Le interviste ai registi del New Queer Wave; Kit Hung, Scud, Zero Chou,

In questa sezione, volevo dare corpo alle parole dei registi che probabilmente meglio di qualsiasi critica possono spiegare il messaggio preciso della propria opera.

Ho scelto di prendere le interviste dei registi da me soprannominata *New Wave Queer* perché non abbondano fonti bibliografiche sia in cinese che in inglese su il loro percorso biografico e le loro opere .

Ho scelto di chiudere il mio percorso con questa sezione per fornire meglio di una conclusione un quadro complessivo sul panorama odierno e poter meglio comprendere il meccanismo cinematografico odierno sia in territorio di Hong Kong che in quello di Taiwan.

Ogni Regista ha una sua tematica fondamentale è tratta questioni inerenti sia al proprio modo di fare cinema sia a questioni di carattere generale ; Kit Hung e Scud focalizzano la loro intervista sulla difficoltà di produrre dei film in territorio asiatico e attraverso il loro personale percorso definiscono lo stato attuale dell'organo censorio in Hong Kong .

Zero Chou nella sua intervista invece parla del proprio percorso di vita e delle sue opere in maniera molto intima.

- Kit Hung

HUNG e LA PRODUZIONE DI UN FILM QUEER ⁷⁵

Quale è stato il tuo inizio di carriera?

Mi sono laureato all'Istituto Politecnico di Hong Kong. Nei miei 2 anni di studio, mi sono comprato una telecamera Sony DV da HK 2,000 e vi installai un editing software, proprio lì che cominciai a pensare di fare dei corti cinematografici. Ma Quando mi accorsi che tutti i miei compagni di classe stavano facendo corti della durata di 30 secondi in materia commerciale, io facevo corti di 35minuti.

A nessuno piaceva il mio stile, ma poi, uno dei miei corti fu premiato con la *Transmediale di Berlino*, un premio della divisione corti dell'*international Film Festival di Berlino*. Il mio istituto fu molto fiero e decise di supportare le mie attività di regia.

Con il contributo di insegnanti che provenivano da Atenei degli Stati Uniti, ebbi modo di preparare il mio background culturale e di sviluppare uno sguardo artistico personale.

La mia tesi fu un corto di 1 ora che fu distribuito in Hong Kong . Dopo che mi laureai , ricevetti delle borse di studio e continuai i miei studi dal Dipartimento di Arte e New Media nell'istituto di Chicago, dove ottenni il mio master. Lì, feci un film breve di 35 minuti *Buffering* e cominciai la sceneggiatura di *Soundless Wind Chime* Vivendo in Hong Kong mi sentivo familiare sia con la cultura dell'Est che con quella dell'ovest, e quando andai negli stati Uniti, fui molto influenzato, e penso che da quegli anni di formazione derivi il mio stile attuale.

*Qual è l'ostacolo più grande che hai trovato dirigendo *Soundless Wind Chime*?*

⁷⁵ Intervista tratta da

Quello di non essere importante. Nessuno era interessato a me quando ho iniziato. Un film gay fatto da nuovo regista che non aveva lavorato con nessuno di noto e che aveva al suo attivo solo qualche short film che non erano commercialmente vendibili e la partecipazione a qualche festival, una combinazione di fattori che voleva significare l'impossibilità ad un investimento commerciale. In principio per trovare dei finanziatori mandavo i miei script ma finiva che le mie idee venivano copiate nonostante io le avessi registrate ma non avrei avuto i soldi per pagare un causa con un avvocato e allora mi consolavo pensando che nessuno avrebbe potuto rendere questi concetti plagiati come me.

Un altro problema è il fatto che nessuno crede nel progetto di un esordiente. I critici mi dicevano un nuovo regista senza una certa fama è difficilmente collocabile sul mercato così ho capito che dovevo suscitare un'pò di scalpore. Chiesi anche a degli attori famosi di includere i loro nomi nel progetto in modo da attrarre qualche investimento, ma il problema è che anche essi non avevano disponibilità economica per produrmi e non volevano mettersi in gioco personalmente. Quindi non mi restava altro che trovare quei mecenati che in maniera disinteressata aiutava le nuove leve del cinema, come per esempio la mia attuale compagnia di produzione. Vi sono anche alcune fondazioni specializzate nel supporto ad attività artistiche, nel mio caso io ho chiesto aiuto ad una fondazione svizzera che mi ha dato finanziamenti. Quindi il problema fondamentale di un film sono i soldi, e dopo che il processo di produzione è iniziato, ho trovato la mia crew in un processo più snello. Dissi alla mia Crew che non avevo un grosso budget e fortunatamente accetteranno di lavorare con me. Relativamente a *Soundless Wind Chime* ricordo ancora che durante la sua lavorazione io dovevo essere multitasking, dovevo ricoprire il ruolo del produttore, regista, assistente regista, e perfino la guida turistica, dovevo essere pronto a tutto e credo che proprio lì abbia cominciato a sviluppare la mia ulcera allo stomaco.

Riguardo al finanziamento, ci sono nuove possibilità di finanziamento fatte da registi di Hong Kong affermati, Hai provato a chiederli?

Il mio produttore mi ha sconsigliato di farlo. Infatti molti di questi programmi hanno degli obblighi specifici che possono non essere adatti per tutti i registi, alcuni per esempio si focalizzano sulla produzione di talenti per il cinema commerciale che hanno un forte controllo sulla distribuzione e il marketing da parte della casa cinematografica. Ma il pianificare un uscita di un film a volte non significa assicurarne il successo di pubblico. Io invece penso che il mio successo più grande sia quello di essere riuscito a preservare la mia

opera creativa senza che la compagnia manipolasse in qualche modo la mia sceneggiatura. Per quanto riguarda la distribuzione il film è già uscito in diverse nazioni in forma di DVD o proiezioni cinematografiche. Personalmente, un altro motivo per cui non ho scelto questo tipo di concorsi e che i film a tematica LGBT rimangono un Tabù in Asia ed è difficile far capire ad una compagnia che quella determinata produzione finanziata si ripagherà. E per quanto riguarda i prestiti fatti dal governo di Hong Kong, hanno molte limitazioni sia per la sceneggiatura, che deve rimanere identica a quella presentata nel momento della sottoscrizione del bando. Ma nel mio caso, dopo che inviai un trailer alla Golden Scene company, dopo un attento esami decisero di finanziare il mio film.

Quali Sono i registi che ti hanno maggiormente influenzato?

Tsai Ming Liang, Pedro Almodovar, Derek Jaman, e alcuni registi di scuola francese. Io ho visto tutti i film di Tsai, l'ho anche incontrato durante la proiezione del film "The Wayward Cloud" in Hong Kong, disse che non gli importava di come la critica potesse catalogarlo e chiamarlo anche pornografico, se servirà a riportare il pubblico nei cinema. Il suo discorso ebbe un forte impatto in me. Il cinema di Tsai è molto complesso ed è caratterizzato da lunghe inquadrature che lo rendono molto intenso e talvolta difficile, ma è proprio questo che lo ha reso un progressista nel suo campo. Il suo editing è straordinario, può accadere che in una scena improvvisamente vi sia della musica, egli sa pienamente come giocare con la mente del suo spettatore. Penso in linea di massima più influenzato dai registi taiwanesi che da quelli di Hong Kong. E non capisco il fatto per cui la Critica accomuna Soundless Wind Chime al film di Wong Kar Wai Happy Together. Credo che il pubblico occidentale, specialmente quello americano abbia scarsa conoscenza della scena cinematografica LGBT asiatica. Penso che riescano solo a vedere le produzioni contemporanee come brutte copie di Happy Together e non lo capisco. Probabilmente è la loro abitudine di associare diversi film in ambito accademico, ma citare qualcuno o rendergli omaggio per la loro visione vuole dire copiare.

In Hong Kong e in Cina, i film a tematica Queer non sono ancora rientrati nella categoria dei film commerciali?

Per quanto riguarda il mercato dei film LGBT nella Cina continentale, sembra che l'autorità governativa non ha nessuna struttura che coordina la massa degli spettatori. Il tipo di film che

è ammesso dall'autorità per la distribuzione sugli schermi è molto limitata. Non solo le tematiche queer, ma anche i film che riguardano la politica, l'orrore e l'aborto sono proibiti. Il fatto positivo è che più li proibiscono più il desiderio del pubblico verso queste tematiche aumenta. So da fonti certe che c'è un forte desiderio per il mio film in Cina. Non vi è purtroppo un sistema che regola e ci fa sapere come il film verrà distribuito, e non possiamo acquisire nessun tipo di diritto di distribuzione. Ma credo che vi siano altri canali per distribuire i film. So che molti film sono considerati e bollati come film vietati solo per attrarre audience. Nel mio caso, il mio film precedente venne classificato dall'autorità per le telecomunicazioni in Hong Kong come categoria IIB, ma quando fu realizzato il DVD, lo classificarono come categoria III, ed è ciò che attrae lo spettatore nel comprarlo. Ovviamente le persone sono attratte dalle cose che sono vietate.

- Scud

Su Amphetamine/Love Actually Sucks, La Censura⁷⁶

In un sua intervista il regista afferma che ha scelto questo soprannome perché è molto vicino al suo nome cinese 云翔 (*Wei Cheung*) che ha il significato di “*Rincorrere le nuvole*”; il regista nasce in Cina il 20 marzo 1967 durante la Grande Rivoluzione Culturale ,fu cresciuto da sua nonna prima di ristabilirsi a Hong Kong all'età di 13 anni.

Dopo aver abbandonato la scuola, comincia a lavorare nel campo della industria informatica, lavora per compagnie multinazionali, finché non fonda un laboratorio informatico che poi diventa una società quotata in borsa, ottiene una laurea parttime presso la *Open University* di Hong Kong e si dirige alla volta dell’Australia per riorganizzare la propria esistenza e dedicarsi alle sue passioni nascoste, come la musica e la letteratura.

Nel 2005 ritorna ad Hong Kong per far partire la sua casa di produzione cinematografica di nome “Artwalker” ed insieme ad un regista veterano del calibro di Lawrence Ah Mon autore di opere come 《围·城》 (*wei cheng*) e 《童党》 (*chou guan*) , dà inizio al suo percorso cinematografico con l’opera “City Without Baseball” (2008) poi Permanent Residence (2009), Amphetamine (2010), Love actually Sucks (2011), Yoyage (2013) .

Scud è ormai diventato uno dei protagonisti più attivi della New Wave Generation Queer, in relazione al proprio lavoro ha affermato che :

“La mia missione nel Cinema è quella solo di fare i film che io voglio realmente fare e di raccontare le storie che voglio, niente di più.”

⁷⁶ Intervista tradotta da 永久居留：预告片及花絮 (http://v.youku.com/v_show/id_XODM2ODY1NzY=.html) accesso in 5/07/2012 e da <http://koolcampus.wordpress.com/> accesso in data 05/07/2012

Come ho lungamente dibattuto il suo modus operandi è improntato alla descrizione di una materialità fisica che non è solo sinonimo della forza fisica ma porta in sé anche il background

*Nel suo film **Amphetamine**, sa che ha toccato una tematica tabù come quella della droga. Nessun regista vuole considerarsi promotore dell'uso di queste sostanze, lei cosa ne pensa?*

E' una questione di valutazione. Precisamente perché nessuno ne parla, c'è un altro significato nel mio lavoro. Il titolo del film potrebbe suggerire un contenuto che è favore delle droghe, ma ovviamente non è così. Anche se siamo nel 2011 l'argomento droga rimane un grande tabù sociale e anche i consumatori di droga mantengono lo stereotipo di persone malvagie. Ma anche un'anima sotto l'effetto della droga e abbandonata a se stessa dal destino, può essere ancora un'anima che è bella e amorevole, è questa è la storia di *Amphetamine*. I miei film hanno molti fan nel Mainland China ma non potranno mai essere distribuiti là. La mia speranza è invece di essere distribuito in Europa e negli Stati Uniti, confidando in un pò di spazio dopo la *Berlinale*.

Kafka e Daniel provano l'anfetamina per migliorare il loro amore, è stato Kafka che ha introdotto Daniel nel mondo delle droghe? Come è trattato il tema della droga?

Kafka è il personaggio che ha problemi con questa sostanza. Daniel ne è totalmente fuori, ma ci tuffa per comprendere il mondo personale di Kafka, che in realtà rimane fuori dall'amore. Kafka prende la droga per ha bisogno di lavorare molto e di sostenere economicamente sua madre, e gli stati mentali che si creano nell'assunzione gli servono per ricordare il padre ucciso da un poliziotto corrotto. Uso la droga nel film come un' analogia per la parola amore da qui la didascalia ha inizio film "Non c'è via per far smettere un amore predestinato"

*Parliamo adesso di **Censura**, l'organo di censura ti aveva ordinato di tagliare le scene che riguardavano uno stupro, e alla fine ha accettato che queste scene fossero invece oscurate, quale è la sua opinione riguarda a questo?*

In Germania c'è una domanda che mi viene posta spesso e cioè quella di come il film è ricevuto in Cina, e io ogni volta devo perdere tempo per spiegare che Hk non è la Cina, e

detto questo sembra che la censura si stia muovendo in direzione conservatrice. Sono molto deluso dal fatto che un film come *Permanent Residence* sia passato al vaglio senza nessun cambiamento mentre per *Amphetamine* devo affrontare tutto questo. Sono stato così deluso dall'atteggiamento della commissione di vigilanza che ho persino scritto una lettera aperta a Donald Tsang il capo della commissione e nella cerimonia di Chiusura dei HKIFF ho cominciato il mio intervento dicendo

“Siamo tutti nati con gli occhi, con il naturale diritto per guardare, il pene ci dà la vita, il seno ci nutre, se questi elementi sono da considerarsi osceni, nessuna parte di noi è allora pulita.”

Love Actually Sucks esplora la realtà dell'amore e un lato più oscuro dell'amore romantico, quale è stato lo stimolo che l'ha spinto ad addentrarsi in questa ricerca?

Spesso il mio pubblico mi domanda il perché le mie storie non hanno un finale positivo e la mia risposta è che semplicemente non ne vedo. Nella mia esperienza personale la mia famiglia mi ha offerto un cattivo esempio di relazione amorosa e io sono sempre stato sfortunato con le mie, di conseguenza il mio rapporto con l'amore o il romanticismo è risultato conflittuale.

Il film quindi è agli antipodi rispetto alle tipiche commedie romantiche. Creando un prodotto così contrastante con il Mainstream commerciale, che risultato ha sperato di ottenere?

Penso di aver riempito uno spazio. La stranezza per una vita vera nella mia maniera che vuole la società, è tratteggiata in maniera più debole rispetto al Mainstream. I film commerciali per loro conto devono dare una rappresentazione della vita borghese.

Quali pensi che siano le differenze rispetto agli altri film che si concentrano sul concetto di amore?

L'amore secondo me non si giudica dal suo aspetto. Secondo me non esiste non vi deve essere più un criterio morale nel descrivere l'amore. *Love Actually Sucks* non è l'unico film che parla di amore infelice, ma è l'unico che affronta sei storie di amore infelice, e li tratta nella maniera più esplicita.

Quale pensa che siano le emozioni che questo film dovrebbe suscitare negli altri che altri film non possono offrire?

Non posso essere sicuro della risposta. Ma sono sicuro che le scene di amplesso e i pensieri chiari dei protagonisti, abbiano smosso anche i più liberali

L'opinione pubblica ha la tendenza a girarsi dall'altra parte quando un taboo viene mostrato di fronte alla telecamera o viene mostrato qualcosa di anticonvenzionale. Volontariamente affronti certe tematiche o è solo qualcosa di casuale?

Non ho un obiettivo così specifico Il fatto che i miei film rompano delle convenzioni è solo nella loro natura. Non ci posso fare niente, anche se so che commercialmente rappresenta un suicidio mediatico.

Perché rappresentare l'amore vietato è così sensazionale e tenuto in gabbia ?

Gli uomini sono nati liberi, quando qualcosa è vietato, è di solito una vittima che tenta di compiacere il desiderio egoista di qualcun altro. Credo che non dovrebbe essere vietato alcun tipo di amore e il fatto che invece alcuni tipi di amore o di amare siano ancora oggi vietati, incontra il mio disappunto.

L'amore esiste in una miriade di forme. Come e perché hai finito con il rappresentare sei relazioni in questo film?

Sono tutte storie tratte dalla vita reale. Il caso dell'insegnante di danza rappresentava qualcosa di straordinario come la storia del pittore e del modello che avvenne in Taiwan proprio nel periodo in cui stavo promuovendo uno dei miei film, io ero così meravigliato e l'intera vicenda mi intrigava, tanto da conoscere il verdetto finale. La storia della coppia lesbica appartiene ad una vicenda di amici. La storia dalla quale sono stato più toccato è il rapporto tra la sorella e il fratello, sia per la vicenda in se stessa sia perché mi ha causato un anno di ritardo nella realizzazione del film per problemi relativi alla censura. E aggiungere la scena del banchetto , che è anche l'apertura della pellicola, che è stata considerata come la più ridicola apertura di un film negli Stati Uniti.

Il film spinge ai confini della definizione dell'amore e fa in modo che gli spettatori si domandino che cosa veramente sia l'amore. Quale aspetti fra le sei storie lo mostrano?

L'amore toglie il fiato perché ha una natura illogica. Ho fatto i conti anche con quelli che non amano o che sono sottomessi , le relazioni senza preoccupazioni sono le più felici nella maggior parte dei casi, ma alcuni trovano che l'amore e la passione siano l'unica cosa per cui vali la pena vivere. Penso che quando ci innamoriamo non è perché sia la cosa giusta da fare , l'amore albeggia su di noi e noi ne trascinati anche se sappiamo che non abbiamo appigli. Questi sono i tipi di amore del film, in totale rottura con le relazioni convenzionali che a volte sono costruite su considerazioni di carattere materiale. Quello per me non è amore ma una transazione.

Tutte le sei relazioni partono disastrose fin dall'inizio. Stava cercando forse di ricreare il motto "relazione nata sotto una cattiva stella?"

Penso che le relazioni contro il destino siano quelle più spettacolari, e penso che l'arte debba rappresentarle. Sarà l'amore a prevalere? Non credo. Ma non credo neanche che l'amore debba essere giudicato dalla sua forma.

- Zero Chou ⁷⁷

Zhou Mei Ling 周美玲 nasce a Keelung nel 1969.

Zhou Mei Ling è il primo regista donna apertamente gay in Taiwan , la sua compagna è Hoho Liu (劉芸后) che collabora direttamente con lei in qualità di sceneggiatrice ed editor di produzione.

Chou ottiene una bacheloor degree in filosofia presso la *National Chengchi University* nel 1992 e comincia subito a lavorare come report televisiva.

Volendo esplorare il suo lato creativo, abbandona il giornalismo per fare cinema e grazie a documentari come “Cornes”(2002) e “Pole Extremity” (2003) mette in mostra il suo talento dietro la macchina da presa .

Guardando dietro alla sua scelta di vita , la regista afferma che

Debuttai nella scena cinematografica per una certa attrazione verso la combinazione di un contenuto e di una forma multimediale

Dopo aver terminato la sua indagine nel mondo queer con i film “*Splendid Float*”, che conseguì il Best Taiwan Film Award in Taiwan al Golden Horse Festival, “*Spider Lilites e Drifting Flowers*” e che ottennero menzioni speciali al Festival del cinema Queer di Berlino, l’autrice è ritornata a lavorare la Tv mainstream e ha completato una serie televisiva del genere wushu,

lei è laureata in filosofia, diviene reporter dopo la sua laurea, non aveva esperienze nel campo cinematografico e perchè allora si è voluta cimentare nel cinema?

Sapevo solo di dover fare qualcosa di creativo, avrei potuto scegliere di fare la sceneggiatrice, o qualcosa con l’artigianato ma mi piaceva il teatro. Durante il periodo in cui ho lavorato da reporter per la televisione, trovavo il lavoro ripetitivo e svilente, sentivo di avere del talento

⁷⁷ Intervista del magazine on line *Taiwan Cinema* 台湾电影笔记 周美玲访谈录 (Tai Wan Dian Ying biji zhou mei Ling fang tang ji) tratta da. <http://www.taiwancinema.com/CH/Cinema/Application/Content.asp> accesso il 10/09/2012 e intervista tratta dal magazine on line "Les", a cura di 苏打莲, tratta da 青年电影手册 (qing nian dianying shou ce) disponibile alla pagina <http://www.douban.com/note/155375504/>

per lavorare con le immagini. Così usai dei soldi per comprare una telecamera DV e da solo ho imparato tutto da sola, filmare con la telecamera è un po' come scrivere perché non si ha bisogno di un insegnante per trovare il proprio stile ma si può fare da soli. A 24 anni avevo già fatto il mio primo script per il mio primo film. Il mio documentario fu pronto nel 1996 dal nome "Body" vi è una forte spinta estetica dell'immagine. Ha seguito *corner* e infine *Drifting Flowers* dove avevo come obiettivo di addentrarmi nella vita gay.

Proprio in *Drifting Flowers* assistiamo ad una inversione temporale, con quale scopo? la struttura dell'intreccio è ciò che amo di più in questo film. Il terzo segmento temporale dei tre sfocia nel primo segmento della vicenda; la storia di Diego che prende il treno sfocia nella sua relazione con la cantante Ching del primo segmento, mentre il secondo segmento che riguarda la morte e l'anzianità e rappresenta in un qualche modo la conclusione della vicenda. L'intreccio della vicenda non è in ordine cronologico. Perché? Il motivo del film è quello di descrivere una vita gay realistica, ma volevo dare un spettro più ampio, in questo modo riesco a rendere l'intreccio delle vicende scorrevole, in modo che la vicenda che finisce ha degli elementi con quella che sta per iniziare in una sorta di circolo, non volevo che il film finisse con il tema della morte e della vecchiaia, perché sarebbe stata una visione troppo pessimistica quindi ho optato per una fine del film che rimandi alla giovinezza, dove il protagonista non sa quale sarà il suo futuro, e solo con una grande dose di coraggio potrà andare avanti. Nessuno sa in anticipo le frustrazioni che incontrerà, ma neanche le felicità che la vita gli riserverà. Gli spettatori possono pensare che ci sarà felicità nella prima vicenda nel futuro ma non ne sono sicuri, non c'è un legame con il presente rappresentato, nel secondo segmento nonostante la malattia e la solitudine non sappiamo se i protagonisti moriranno ma vediamo invece il loro coraggio di vivere, e ciò che fanno per poter andare avanti, questo è il messaggio che voglio esprimere.

Parliamo adesso di Spider Lilies

Spider Lilies è il mio secondo film, mi hanno già chiesto perché non c'è molto coinvolgimento sociale nelle mie rappresentazioni perché penso che la società non voglia ascoltare a questo richiamo doloroso. Probabilmente si scusa per tutte le forme di oppressione sociale però si domanderebbe perché devo andare a spendere dei soldi al cinema per vedere qualcuno che parla del suo dolore, e allora ecco la mia soluzione, io ho creato un'atmosfera più amichevole nel film, con un lieve humor. Racconto una bella storia d'amore, forse un po' triste, che tutti però possono capire. Se poi tutti si possono identificare nelle protagoniste, beh

allora il pubblico è affascinato dall'atmosfera del film stesso. La presenza nel film di superstar aiuta il pubblico a capire le tematiche gay perché vi è un meccanismo di identificazione. Il pubblico commerciale così arriva a condividere una storia con un background gay. In questo modo riesco ad accettare il mondo reale dentro un film, e lo stesso gli individui gay si vedono riconosciuti.

Quale è il suo prossimo progetto ?

Non intendo fare un altro film a tematica queer per il momento. Non posso andare a toccare a caso questa tematica. Ho bisogno di tempo per preparare , forse nei prossimi due anni nel formato di vicende staccate, mentre girerò un film di arti marziali, basato su leggende taiwanesi.

E quindi, ha abbandonato il progetto della "Rainbow Series"

Continuerò , ma non mi posso sforzare , è una questione di fattori ed opportunità. Scegliere il soggetto giusto, e girarlo. Altrimenti se non verificano queste condizioni meglio aspettare.

lei e il suo direttore della fotografia Lin Yu siete insieme ormai da 10 anni, come è stato dirlo ai suoi genitori?

Ho detto ai miei genitori che non mi sarei sposata in maniera chiara. I miei genitori hanno 77 anni ciascuno non c'è bisogno che loro accettino il fatto che hanno un figlio omosessuale. Quando ancora non avevo vinto il Golden Horse Awards e Lin Yu venne a casa mia , mia madre chiese a mia sorella se la mia amica fotografa non fosse pubblicamente gay , e mia sorella rispose piuttosto seccata che lei di non pensare cose strane che Lin Yu era il soggetto del film su una donna molto mascolina. Ma mia madre aveva già capito. Le discussioni arrivano a litigi, io semplicemente le evito e vado al lavoro, se continuano a propormi appuntamenti al buio con gli uomini non ci vado.

Bibliografia

- Aaron Michelle (2004) *New Queer Cinema (A critical Reader)* edited by, Edinburgh University Press
- Barker Chris (2008) *Cultural Studies*, Sage Publications Inc.
- Benshoff Harry & Griffin Sean (2004) *Queer Cinema, The Film Reader*, Routledge, Bath Press
- Berry Chris e Fei Li Yu a cura di (2005) *Island On The Edge, New Cinema and After Hong Kong* University Press
- Berry Chris a cura di (1996) *Shadow in the Shade: Contemporary Asian Queer Representation* Hong Kong University Press
- Bret Hinsch, *Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China*, University of California Press, 1990
- Brooker Peter (1999) *Cultural Theory, A concise Glossary Of*, Oxford University Press
- Butler Judy (1997) *Corpi che contano*, New York. Routledge
- Butler Judy (1994) *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*. New York , Routledge
- Butler Judy (2006) *Undoing Gender-La disfatta del genere* New York. Routledge
- Chow Rey (1995) *Primitive Passions"; Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema* .New York: Columbia University Press
- Chow Rey (1991) *Woman and Chinese Modernity: The politics of Reading between West and East*. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Chou Wah-Shan(2000) *Tongzhi: Politics of Same Sex Eroticism in Chinese Societies* Harworth Press
- Cornelius Shelia& Ian Haydn Smith (2003) *New Chinese Cinema Challenging Representations* Wallflower press London ltd.
- Derrida, Jacques (1972) *Of Grammatology*, Trad di Gayatri Charavorty Spivak. Baltimore; John Hopking University Press
- Dyer Richard (1993) *The Culture of Queers* London Routledge Publishing.
- Dyer Richard (1995) *The matter of images; essay on representation* London Routledge
- Dyer Richard (1990) *Now You see it; studies on lesbian and gay film* London Routledge
- Esther C. M Yau *editor *At Full Speed, Hong Kong Cinema in a Borderless World"* University Of Minnesota Press 1998
- F. Codell Julie (2007) *Genre, Gender, Race, and World Cinema* , Malden : Blackwell publishing,
- Freud, Sigmund (1960) *The Ego and The Id* Ed. James Strachey. New York.
- Grossman Andrew (2000) *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade*, Harrington Park Press
- Law Piao& Day Wong a cura di. (2004) *Masculinities and Hong Kong Cinema* Hong Kong University Press
- Leung Hok-Sze Leung (2002) *Undercurrents: Queer Culture and Postcolonial Hong Kong*, Hong Kong University Press
- Fran Martin (2006) "*Situation Sexualities, New Queer in Taiwan*", Hong Kong University Press

Johen Thomas (2004), *Taiwan Politics, Popularity, State of Art*, Routledge 2004

Huang Tao Ming Hans (2004) *Queer Modernity and Sexual Identity in Taiwan Hong Kong* University Press

Lingzhen Wang a cura di (2011) *Chinese Women's Cinema; Trasnational Contexts*, Columbia University Press

Lippmann, Walter (1956) *Public Opinion*, New York: Macmillan Publications Ltd. (First published 1922.)

Lim Song Hwee (2006) *Celluloid Comrades ,Representation of Male Homosexuality in modern Chinese Cinema* , University of Hawaii Press

Mc Robbie Angela (2005) *The Uses of Cultural Studies; A Textbook*. Sage Publications Ltd

Odham Lisa& Hoover Micheal *City on fire- Hong Kong Cinema*, Verso Publishing 1999

Nardi Peter M & Schneider Beth (1998) “*Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies (a Reader)*”, Routledge, Bath Press

Neri Corrado(2004) “*Tsai Ming Liang*”, Libreria Editrice Cafoscarina

Paul Marris and Sue Thornham (1999) *Media Studies: A Reader*, 2nd Edition, Edinburgh University Press.

Pickowicz Paul & Yingjin Zhang (2003) “*From Underground To Indipendent,; Alternative Film Culture in Contemporary China*”, Rowman & Littlefield Publishers

Stam Robert (2000) *Film Theory, an introduction* Blackwell Publishing

Tambling Jeremy (2003)*Happy Together*, Hong Kong University Press

Yip June (2004) *Envisiong Taiwan; Fiction ,Cinema and the nation in the cultural Imaginary* Duke University Press

Articoli e Riviste

Antonina Chao (XXX) Global Metaphors and Local Strategies in Builidng Up Taiwan's Lesbian Identities in

Chang,Ivy I Chu (9/2009) “*Mourning Love: Queer Performativity and Transformation in Zero Chou's Spider Lilies and Splendid Float*” in *Literary and Cultural Studies*

Chang,Ivy I-Chu (2003) *Queer Performativity and Performance. Tapei Bookman*

Dyer, Richard (1977) 'Stereotyping', in Richard Dyer (ed.) *Gays and Film*, London:British Film Institute.

Fuss Diane (1991) Inside/out :Lesbian Theories .Gay Theories.New York.Routledge

Edward Lam (2005) “ *Happy Together: Let's Be Happy Together before '97* in *City Entraitment* n.2

Helen Hok Sze Leung (2002) “Thoughts on Lesbian Genders in Contemporary Chinese Cultures”in Femme/butch: New Consideration of the way we want to go(a cura di Michelle Gibson &Deborah T ,Meem) Harrington Park Press pg 123-133

Hong Chi Shiau (2004) “Taiwan Independent Film, Eternal Summer and its Audiences” in Asian Cinema Spring/summer 2008 57-169pg

Ki Namaste (1994) “The Politics Of Inside/Out, Queer Theory,Postructuralism and a sociological approach to sexuality”in Sociology Journal

Lan Dong (6/2005) "Tracing Chinese Gay Cinema 1993-2002" in *CLCWEB Volume 7 articolo 3*, Giugno 2005

Liu Petrus (2007) "Queer Marxism in Taiwan in ,*Inter-Asia Cultural Studies*, 8.4, pg.517-539"

Perspex(2006) " The First Asian Lesbian Film and Video Festivals in Tapei Celebrates a new Form of Social Activism" "*Inter-Asia Cultural Studies* 7/3 pp 527-542

Perspex (2006) "The First Asian Lesbian Film and Video Festival in Tapei celebrates a new form of social activism in *Inter-Asia Cultural studies* 7:3 pg 527-537

Travis Kong Shiu Ki "Queer at your own risk:, *Marginality ,community and Hong Kong Gay Male Bodies*

Taiwan: *The Cultural Translation and Reproduction of Queerness in and Beyond Taiwan Lesbian/Gay e Queer Activism* (2005) pg 123-154

Ti Wei (2006) "Generational/Cultural Contradiction and Global Incorporation: Ang Lee's *Eat Drink Man Woman* in Chris Berry "

Zhang Zhen (2007) "The Urban Generation; *Chinese Cinema and the Society at the turn of the Twenty First Century*" pg 3-40, Duke University Press

Sitografia Citata

KO.ro "Love Actually... Sucks! – Scud's latest film censored. *Fridae.com* ."

In Taiwan, 'Spider Lilies' fuels a small gay renaissance di Sonia Kolesnikov-Jessop
http://www.nytimes.com/2007/06/06/arts/06iht-fmjessop.1.6024194.html?_r=0 accesso novembre 2011

Zhongguo Shibao "Zhou Meiling Haodu wei tongzhi zuqun zuozhuan"

视频: 勞勃伊普斯汀經典同志影展 9-13 電影中的同志 周美玲座談會

Interview with Zero Chou <http://www.afterellen.com/people/2008/5/zerochou> accesso novembre 2011

"http://news.chinatimes.com/chinatimes/philology/philology-artnews.com, accesso ottobre 2011

永久居留: 预告片及花絮 (yong jiu ju liu,ding gao pian ji hua xu) da

(http://v.youku.com/v_show/id_XODM2ODY1NzY=.html) accesso in 5/07/2011

Hsi,Yao intervistano Zero Chou "Interview With Zero Chou the Director" *Dockworker* 6
 <docworker.blogspot.com/2008/03/blog-post_670.html>

Bibliografia in Cinese

(DA INSERIRE)

Chang, Hsiao Hung 张小虹 (1996) "Queer Politics of Desire ; 《同志情人,非常绝望:台湾同志运动的流行文化出击》 (Chung Wai literary Montly 25(1):6-25

Chao Antonina Yenning 赵彦宁 (1998) Queer literary History: The case of Cristal Boys
《不肖妖镊文学史;以镊子违例》 in Chen xizhi An Anthology on the History Of Modern Fiction in Taiwan, Tapei Lianjing, 165-202

Pan Yi-Ping "Chunguan Zhaxie: 97 Qian Rang women Kuaile Zai Yiqi" 《前让我们快乐在一起》 原文刊载于 1997 年《电影双周刊》473 期('Happy Together: Let's Be Happy Together before '97) Dianying Shuanzhou Kan (City Entrainment) no. 473(29 Maggio-11 Giugno 1997),

Filmografia Citata

Stile della citazione; Titolo in italiano, inglese (titolo in pinyin), regista,, anno

2046, Wong Kar-Wai , 2004.

Amphetamine (An Fei Ta Ming. Scud/Lawrence Ah Mon. 2010)

As Tears Go By (Wangjiao Kamen, Wong Kar-Wai, 1988.

Ashes of Time (Dongxie Xidu), Wong Kar-Wai, 1994.

Bishönen ... (Meishaonian zhi lian), Yonfan, Far Sun Film, 1998.

Brokeback Mountain,(I segreti di Brokeback Mountain) Ang Lee, , 2005.

Buenos Aires Zero Degree: The Making of Happy Together (Sheshi lingdu, chunguang zaixian),Kwan Pun-leung and Amos Lee, , 1999.

City Without Baseball(mou ye zhi cheng) Lawrence Ah,2008

Days of Being Wild (A Fei zhengzhuan), Wong Kar-wai, , 1990.

East Palace, West Palace (Donggong xigong), Zhang Yuan, 1996.

Uomo Donna Mangiare Dormire (Yinshi nannü, Ang Lee, 1994.

Fallen Angels (Duoluo tianshi), Wong Kar-wai, , 1995.

Quest'estate (Jinnian xiatian/Fish and Elephant), Li Yu, 2001.

Formula 17 (Shiqisui de tiankong), Chen Ying-jung, 2004..

Happy Together (Chunguang zhaxie), Wong Kar-wai, 1997.

Hold You Tight (Yu kuaile yu duoluo), Stanley Kwan, , 1998.

The Hole (Dong), Tsai Ming-liang, 1998.
In the Mood for Love (Huayang nianhua), Wong Kar-wai, , 2000..
Love Actually Sucks!! (Ai Hen Tong) Scud, 2011
Permanent Residence (yang jiu cheng liu) Scud, 2009
Men and Women (Nannan Nüniü), Liu Bingjian, 2000,
Sounless Wind Chime (*mou sheng feng qian*)Hung Wing Kit, , 2009
Spider Lilies (ci qing), Zero Chou, , 2007-2008
Splendid Float (Yanguang sishe gewutuan) Zero Chou, 2009
The River (Heliu), Tsai Ming-liang, , 1997.
Vive l'amour (Aiqing wansui), Tsai Ming-liang, ,1994.
Il Banchetto di Nozze (Xiyan/The Wedding Banquet), Ang Lee, 1993.
What Time Is It There? (Ni nabian jidian?), Tsai Ming-liang, , 2001.
Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema (Nansheng nüxiang), Stanley Kwan,1996.

